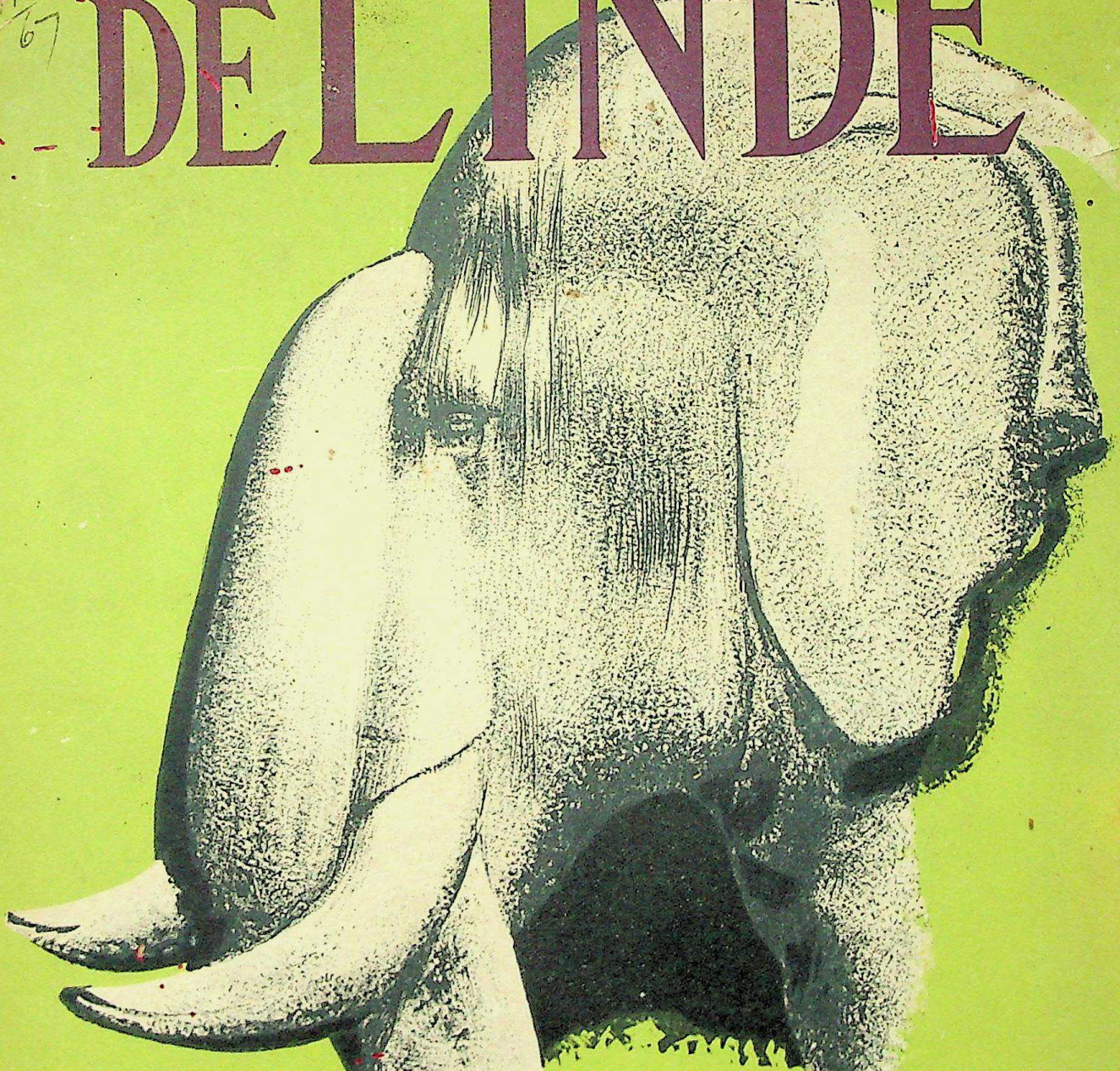
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DE L'INDE



AU CAMBODGE

textes de

RENÉ GROUSSET et JEANNINE AUBOYER

State Museum, LUCKNOW

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

RENÉ GROUSSET ET JEANNINE AUBOYER

DE L'INDE AU CAMBODGE ET A JAVA

LES DOCUMENTS D'ART — MONACO

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

STATE MUSEUM, LUCKNOW
LIBRARY

Acc. No. _____

Book No _____

A/67

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

7529

State Museum.
LUCKNOW.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

State Museum,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DE L'INDE AU CAMBODGE
ET A JAVA

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CE VOLUME, LE DEUXIÈME DE LA COLLECTION « ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT », DIRIGÉE PAR RENÉ GROUSSET DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE, ÉDITÉE PAR LES DOCUMENTS D'ART DE MONACO, SOUS LA DIRECTION D'ANDRÉ JARDOT, A ÉTÉ ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 9 NOVEMBRE 1950. AUTOCHROMES DE LANIEPCE. QUADRICHROMIES DE LA PHOTOGRAVURE MODERNE. HÉLIOGRAVURES, TYPOGRAPHIE ET QUADRICHROMIES PAR LE MAITRE IMPRIMEUR AULARD A PARIS.

LA COUVERTURE EST DE ROBERT DEVOUCOUX.

LE TIRAGE DU PRÉSENT OUVRAGE A ÉTÉ LIMITÉ A 3.300 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 A 3.300 SUR PAPIER HÉLIO IVOIRÉ DES PAPETERIES JOHANNOT. IL A ÉTÉ TIRÉ EN OUTRE QUELQUES EXEMPLAIRES HORS COMMERCE RÉSERVÉS A L'AUTEUR, A L'ÉDITEUR ET A LEURS AMIS.

EXEMPLAIRE Nº 934

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

« ORIENT ET EXTRÊME-ORIENT »

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. RENÉ GROUSSET
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

DE L'INDE AU CAMBODGE ET A JAVA

TEXTES
DE
RENÉ GROUSSET
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
ET
JEANNINE AUBOYER
ASSISTANTE AU MUSÉE GUIMET

LES DOCUMENTS D'ART — MONACO
DIRECTEUR GÉNÉRAL : ANDRÉ JARDOT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Reproduction réservée. Dépôt légal : Monaco, 4e trimestre 1950.

IMPRIMÉ EN FRANCE

COPYRIGHT 1950 BY LES DOCUMENTS D'ART MONACO

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Il est simple, double, multiple, mille et cent mille fois divers. Tel est Mahâdeva, l'Immense, le Divin, celui qui existe sans être né.

MAHABHARATA, trad. COOMARASWAMY.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

INTRODUCTION

A LA PENSÉE INDIENNE

POUR comprendre ce que l'humanisme indien apportait au monde, pour mesurer l'ampleur de sa résonance à travers l'Asie, il faut en démonter le mécanisme et s'adapter aux idées de base sans lesquelles il serait inintelligible.

Dès l'aurore de son histoire, l'Inde apparaît comme une immense terre sacrée régie par l'omniprésence du divin, toute jalonnée de lieux saints, et dans laquelle bêtes, hommes et dieux composent la grande communauté universelle. Son sol est dès lors comme imprégné de divinité, toutes les préoccupations de ses habitants s'orientent vers le sacré, et les seuls problèmes importants à leurs yeux sont du domaine religieux.

Ces préoccupations sont d'abord embryonnaires comme celles des peuples devant conquérir un sol nourricier et attirer sur lui les bénéfices détenus par les dieux. Dans ce but utilitaire, on offre le sacrifice, on prie, on supplie mais aussi on menace; et toute la nature participe à cette marche conquérante de l'homme qui se veut malgré tout le plus fort. C'est alors, dans les Hymnes du Veda, l'éclosion d'une âpre poésie déjà empreinte d'adoration : « Voici qu'est arrivée la lumière, la plus belle des lumières : le signal radieux (le feu du matin) est apparu au-devant, puissant déjà. Comme la Nuit avait surgi sous l'impulsion de Savitar (le dieu qui commande au rythme du jour et de la nuit), elle cède à présent sa couche à l'Aurore. » (*Rigveda*, I, 113).

Mais déjà perce l'inquiétude du pécheur : « Et voici que je me consulte en moi-même... Qu'a-t-il été ce péché majeur, ô Varouna, pour que tu veuilles perdre le chantre, ton ami?... Le dol n'est pas le fait de notre vouloir : ce furent le vin, la colère, les dés, l'inadvertance. Comme un serviteur je veux servir sans faute le dieu diligent, généreux. » (*Rigveda*, VII, 86).

Et bientôt commencent les grandes interrogations, celles qui forment la base même de la pensée indienne : qui est Dieu? qui est l'homme? « Par qui ont été ajustés les talons de l'homme? Par qui sa chair composée, par qui ses chevilles?... Quel dieu en a composé les bras, se disant « c'est pour qu'il fasse œuvre d'homme »?... Après qu'il

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

a eu fait le cerveau de l'homme, le front, l'occiput et le crâne entier, assemblé l'assemblage qu'on voit dans les mâchoires, lui premier, il a gravi le ciel : quel est ce dieu ? » (*Atharvaveda*, X, 2). « Quel est-il, ce dieu, pour que nous le servions par notre oblation ? » Les réponses viennent, grandioses, évoquant le passage du non-être à l'Être : « Enfermé dans le vide, l'Un, accédant à l'être prit alors naissance par le pouvoir de la chaleur. » (*Rigveda*, X, 129). Et l'âme est de la même essence que l'Absolu car, disent les *Oupanishad* en s'adressant au croyant : « Toi aussi tu es Lui. » « Quand l'âme a reconnu le dieu, elle est libérée de toutes ses entraves. » (*Çvetâçvatara Oupanishad*, I, 8, 10, 11).

C'est alors que débute le grand drame de la pensée indienne. Tout se fonde sur la croyance à la transmigration des âmes (ou, si l'on préfère, la métempsycose), cette « grande roue » qui enchaîne inexorablement l'âme dans le cycle infini des renaissances : elle n'est pas seulement déterminée par les actes mauvais que tout homme peut commettre au cours de sa vie présente, mais aussi par tous ceux qu'il a commis antérieurement et qui lui constituent une sorte de redoutable capital dont l'épuisement seul pourra le libérer. « Quel que soit l'état d'esprit dans lequel on accomplit une action, dit Manou, on en recueille le fruit dans un corps de qualité correspondante. »

Aussitôt accepté ce principe, l'Inde fut prise d'une « soif de délivrance » qui ne l'a plus quittée et qui est la raison de toutes les recherches de ses philosophes. C'est par un lent et patient travail d'approche qu'ils se dirigent, grâce à leurs dons innés de spéculation, vers la conception de plus en plus précise d'une unité divine et spirituelle, vers un monothéisme tout ébloui de mystique.

Une fois posé le problème, il fallait à tout prix le résoudre sous peine d'asphyxie et de mortelle désespérance. Comment concilier, en effet, l'identité foncière de l'âme et du divin, — et la condition humaine avec ses imperfections, ses souffrances, son pitoyable sort ? Une raison, une seule, peut expliquer ce cauchemar : le mal est engendré par le corps. Tous les systèmes philosophiques de l'Inde, bien qu'empruntant des voies différentes, aboutissent à cette conclusion : le corps, voilà l'ennemi, car il engendre le désir, l'acte, l'erreur ; car il est le siège des impuretés, des maladies, de la décrépitude ; car il est une entrave à l'âme qui désire le quitter à jamais pour retourner définitivement au divin dont elle est une parcelle ou une émanation.

Deux voies principales vers le salut et la délivrance sont dès lors proposées : l'ascèse physique et spirituelle *(yoga)*, la contemplation mystique *(bhakti)* ; longuement, les divers systèmes brâhmaniques en poliront les modalités. Leur but à tous est le même : réaliser complètement, en toute certitude, l'identité du divin et du moi, s'en convaincre, en opérer l'union par la désintégration de l'individu, par la désincarnation du moi. On mesure dès maintenant la valeur impérissable de la mission de l'Inde : rien ne compte pour elle de ce qui est matériel, seul importe le remède spirituel qui doit permettre à l'homme de retrouver son absolu. Que sont en regard de cela la souffrance individuelle et toutes les misérables expériences humaines ? Une lueur d'espérance a

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

lui : que peut la pire douleur temporelle devant l'ineffable certitude de la connaissance du divin, devant la fin du cauchemar que constituait notre éternelle séparation d'avec le divin? Exaltante leçon de spiritualité, triomphante affirmation de la liberté de l'Esprit!

Mais le chemin est plein d'embûches, et tels qui — trop orgueilleux de leur savoir — pensent être arrivés au terme, doivent abandonner leurs illusions et comprendre la supériorité de ceux qui, comme dans l'Évangile, sont restés humbles de cœur et d'esprit : « Celui qui n'a pas compris a compris; celui qui a compris ne sait rien. Ceux qui connaissent ne connaissent pas, seuls connaissent ceux qui ne connaissent rien. » *(Kena Oupanishad)*.

Il est plein d'embûches, ce chemin, et d'une diversité déconcertante, car l'Inde a connu une extraordinaire pluralité d'attitudes spirituelles. Selon les systèmes et les doctrines, l'âme individuelle est identifiée, définie, et même niée complètement; pour les uns elle est encore une essence matérielle, seulement plus évoluée et subtile que celle du corps; pour d'autres, elle est toute divine et peut s'évader du corps soit temporairement dans l'extase, soit définitivement, une fois atteinte l'ultime désincarnation. De même varient les modalités de la Délivrance; une des plus anciennes, le *yoga*, système de pensée autant qu'entraînement psycho-physiologique, propose à ses adeptes d'atteindre par degrés la contemplation absolue ou *samâdhi*; sous la conduite d'un maître dont il doit suivre aveuglément les préceptes, l'ascète acquiert des pouvoirs supranormaux dont ceux des « fakirs » ne sont qu'un stade embryonnaire et illusoire; par une sévère et minutieuse maîtrise de tous les sens, il comprend le sentiment de l'Unité et obtient l'extase suprême qui le fait se dissoudre dans l'Être sans forme, car une fois réalisés la suppression des désirs, l'isolement complet du soi, l'accès à l'état divin, il acquiert des pouvoirs illimités et retrouve sa vraie nature, identique à celle du Seigneur.

Cette absorption dans la divinité, la *bhakti* ou adoration confiante y conduit aussi ceux qui en adoptent la voie. Tout naturellement, elle implique l'amour envers l'Être divin qui donne en retour son secours et sa grâce : « Celui qui me louera toujours par ses louanges, en concentrant son esprit, sans nul doute je détruirai toutes ses souffrances. » Cet amour mystique, venu des profondeurs affectives les plus typiquement indiennes, s'adresse plus volontiers à des « héros » promus demi-dieux, mais restés encore profondément « humains », le bouvier Krishna en particulier; le même sentiment s'exprime souvent alors avec une tendresse et une ferveur qui ont arraché aux poètes de l'Inde d'admirables accents. Reconnaissant qu'il est le Soi de lui-même et des autres, le *bhakta*, en l'homme, ne voit pas l'homme : dans l'être humain comme en toute chose, il retrouve le Bien-Aimé et derrière l'Illusion du monde, discerne toujours la Réalité Suprême. Cette attitude hautement spirituelle s'accompagne d'un langage mystique dont l'érotisme occasionnel ne fait qu'exalter la force du sentiment éprouvé par le *bhakta* pour l'Être divin, car « l'amour humain, dans ses formes diverses,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

a été créé pour représenter l'ineffable amour divin. » (Vivekânanda). Les *bhaktas*, à cet égard, sont vraiment des « fous de Dieu », et Dieu devient comme leur propre enfant, époux, mère et père tout à la fois. Depuis les effusions de la *Bhagavad-Gîtâ* jusqu'au lyrisme de Rabindranâth Tagore, c'est la même joie de la possession divine, les mêmes craintes, les mêmes espoirs, les mêmes supplications : « Descends parfois de Ton trône et viens te mêler à nos plaisirs comme à nos douleurs; cache-Toi dans toutes les formes, dans toutes les jouissances, dans l'amour et dans mon âme — et là, chante! O mon Amant, mon Bien-Aimé, mon Préféré! »

Doctrine d'amour, contrôle physique, spéculations infinies, tout ce qui constituera la trame multiforme de l'Hindouisme s'est couronné, à notre avis, par la charité bouddhique ou se reflète dans les fluides conceptions du Mahâyâna. Bouddhisme, hindouisme, djaïnisme sont, à cet égard, inséparables. Sous une apparente anarchie, à travers la multiplicité des dogmes et des pratiques, un vaste mouvement, au cours des siècles, se précise et s'amplifie : foncièrement pacifique, l'Inde établit son idéal sur des bases de non-agression, de non-violence — l'*ahimsâ* de Gandhi — et progresse vers la conviction, depuis longtemps en germe, de l'unité humaine fondée sur l'unité divine. Cette dernière n'est pas une unité de forme, bien au contraire : la multiplicité des aspects divins est, pour l'Indien, la preuve même de l'existence de l'Absolu — mais c'est une unité foncière dont la révélation, chez les âmes élevées, se traduit de plus en plus par un désir de compréhension mutuelle et de tolérance. Pour un Gandhi comme pour un Tagore, il n'y a qu'un Dieu. A ce Dieu les hommes peuvent donner mille noms différents, ils peuvent le décrire sous mille aspects, c'est bien le même, le Seul, l'Unique — et l'unité humaine, la fraternité des hommes dérivent de leur foi en ce Père universel.

Message d'amour et de paix, le message de l'Inde vient à la rencontre de l'Occident chrétien. Méconnu, presque dédaigné au XIX^e^ siècle, il prend à l'heure présente un accent pathétique, se dressant comme un homme nu et sans armes au-devant d'une machine infernale. Cette soif de délivrance par l'Esprit, cette confiance absolue en la suprématie du spirituel, qui de nous n'en sent le caractère sacré en même temps que nous comprenons mieux combien de telles préoccupations sont devenues indispensables au salut du monde? Du Gange au Mékong et aux côtes javanaises le rôle de l'Inde à travers le reste de l'Asie — la présente étude de Jeannine Auboyer en porte témoignage — a été immense dans le passé. La mission de l'Inde à l'égard de notre Occident n'est peut-être pas moins grande dans l'avenir.

Pour le salut du monde, avec nos frères indiens formons la chaîne des croyants dans une marche à la lumière!

RENÉ GROUSSET
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DE L'INDE AU CAMBODGE
ET A JAVA

PAR JEANNINE AUBOYER

L'INDE CIVILISATRICE

Comme la Chine, l'Inde a été un des foyers universels de civilisation, un de ces lieux privilégiés où fleurit la pensée de l'homme et d'où elle se répand. Mais, tandis que nombre de civilisations antiques ont disparu et ne survivent que dans la mémoire des peuples, celle de l'Inde possède la particularité d'être toujours vivante, toujours actuelle, n'offrant ni fissure ni solution de continuité dans le déroulement de ses traditions.

L'Inde s'est partagé avec la Chine la mission de rayonner sur toute l'Asie, la rencontrant parfois dans des contrées géographiquement intermédiaires comme, par exemple, au Turkestan chinois ou, mieux encore, en Indochine dont le nom composé traduit parfaitement la coexistence des deux grandes civilisations. Les modes d'expansion de l'Inde furent opposés à ceux de la Chine; tandis que cette dernière implantait, le plus souvent par la force armée, le bloc entier de ses institutions, l'Inde procédait par une pénétration lente et toute pacifique, appuyée sur ses commerçants, ses missionnaires et ses « intellectuels ». Aussi, dans le domaine artistique comme dans d'autres, les résultats de l'action chinoise et indienne furent-ils profondément différents : l'influence directe de la Chine imposait un ensemble de formules plastiques qui étouffaient généralement la production locale à laquelle elles se substituaient d'emblée; l'influence de l'Inde au contraire donnait plutôt un fil conducteur, voire une armature, aux conceptions de chaque contrée et les laissait s'épanouir. Si son empreinte agissait fortement au début, elle n'était pas si absolue que chacun des arts qu'elle a touchés ne s'en soit finalement dégagé, donnant ainsi naissance à des styles doués d'une personnalité propre et à des chefs-d'œuvre qui peuvent être portés au compte du patrimoine

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

universel. C'est ainsi qu'on peut observer une indianisation profonde sur les œuvres les plus anciennes tant en Indochine qu'en Insulinde (cp. les fig. 20 et 21, 26 et 27 *A* et *B*, 38 et 39 *A* et *B*, 46, 47 et 48), tandis qu'on voit aux périodes suivantes le style khmer affirmer une originalité grandissante qui s'achève en apothéose aux XII^e^-XIII^e^ siècles (Fig. 74, 75), ou bien le style de Java central (Fig. 78, 79, 80) céder la place à partir des X^e^-XI^e^ siècles à un art complètement différent, très dynamique, plus sauvagement expressif (Pl. VI). Le même phénomène se répète en Champâ (Annam ancien) où le fonds autochtone resurgit peu à peu et où l'influence sino-annamite ajoute parfois une note un peu étrange.

Les moyens d'expansion de l'influence indienne furent surtout, avons-nous dit, d'ordre commercial et culturel et par conséquent pacifiques. Le rôle le plus actif peut-être fut assumé par le Bouddhisme qui, né aux confins du Nepâl et du Bengale au cours du VI^e^ siècle avant l'ère chrétienne, se répandit en Asie tant vers le Nord et le Nord-Est que vers le Sud-Est, couvrant ainsi une aire géographique considérable, atteignant directement ou par ricochets la quasi totalité de l'Asie orientale et des pays des Mers du Sud. Mais le Bouddhisme ne fut pas le seul ferment qui devait faire pénétrer l'influence indienne hors des frontières de l'Inde : le Brâhmanisme trouva lui aussi des résonances lointaines, surtout vers le Sud-Est, en Indochine, à Java et à Bâli en particulier. La pénétration indienne dans ces régions fut du reste facilitée par une communauté raciale ou linguistique, car les populations de ces contrées paraissent être des rameaux de certaines populations de l'Inde.

APERÇU HISTORIQUE

Rien n'est plus mouvant et plus incertain que l'histoire de l'Inde car ses propres sources manquent de précision chronologique. On ne doit donc pas attacher aux dates une certitude absolue mais plutôt une valeur relative. La préhistoire est encore assez mal connue et il n'est pas dans notre propos de nous y attarder. A une époque qu'on situe entre 2000 et 1500 avant J.-C., des vestiges d'une puissante organisation urbaine sont localisés dans le bassin de l'Indus : il s'agit de cités dont l'urbanisme très développé présente des rapports certains avec la civilisation mésopotamienne; on relève sur des sceaux en stéatite retrouvés en grand nombre dans ces cités (Mohenjo-dâro et Harappâ principalement) une écriture demeurée indéchiffrable jusqu'à présent, ce qui interdit des conclusions précises. Les villes de l'Indus paraissent avoir été détruites par la violence et une des dernières hypothèses en attribue le démantèlement aux forces des *Arya* dont la pénétration dans l'Inde se serait produite entre 1500 et 800 avant l'ère chrétienne. Venant peut-être de

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

la Russie méridionale, ces tribus indo-européennes seraient parvenues en Iran par le Caucase; puis, après un long séjour aux confins Nord-Ouest du plateau iranien, elles se seraient dirigées vers l'Indus à travers le Waziristan actuel ou bien par la vallée du Kâbul. D'abord établis au Pañjâb, les *Arya* auraient progressivement gagné vers l'Orient le « Pays des Sept Rivières », atteignant à l'Est la Yamunâ (Jamna). Les aborigènes, dont on connaît mal les origines et les caractéristiques, se seraient alors retirés dans les régions montagneuses; d'autres auraient reflué vers le Sud où les populations actuelles seraient leurs descendants.

Une fois implantées dans le pays pañjâbi, les tribus ârya se seraient groupées en clans, puis confédérées en royaumes. A partir du VI^e^ siècle avant J.-C., les *Arya* progressent vers l'Est jusqu'au Gange et vers le Sud jusqu'aux Monts Vindhya. C'est dans cette aire géographique déjà assez vaste que s'élabore l'essentiel de la civilisation indienne telle qu'elle apparaît à travers les textes religieux constituant le principal de nos connaissances sur l'Inde ancienne. Ces textes, désignés sous le nom de Veda, contiennent en effet des renseignements de tous ordres à travers lesquels transparaissent les caractères de la civilisation indienne, comportant au début des traces très prononcées d'affinités iraniennes. C'est aussi dans cette région que naît, au VI^e^ siècle avant J.-C., un grand mouvement réformateur qui apparaît sous une triple forme : le Brâhmanisme qui tend à transformer le Védisme initial en une religion et une métaphysique, le Jainisme qui propose une thèse matérialiste et le Bouddhisme qui se présente d'abord sous l'aspect d'une morale. Par ce mouvement — dont l'intérêt ne peut être assez souligné — l'Inde participe à l'immense poussée qui enfiévrait alors les parties civilisées de l'Asie et qui donna naissance par ailleurs en Chine à l'enseignement si fameux de Confucius.

Parmi les royaumes qui se fondaient sur tout le territoire dont les *Arya* s'étaient rendu maîtres, celui du Magadha devenait un des plus puissants; il revêt une importance historique considérable du fait du Bouddhisme : ses rois Bimbisâra (543-491 ?) et Ajâtaçatrou (491-459 ?), en particulier, passèrent dans la légende bouddhique, et seraient les ascendants de la dynastie des Maurya qui réussit à fonder vers 320 avant J.-C. le premier empire pan-indien.

Tandis que les marches orientales de l'Inde ârya s'organisaient ainsi, celles de l'Ouest connaissaient la menace de nouveaux envahisseurs : tout d'abord les armées de Cyrus (557-529) et de Darius (521-485) qui établirent la domination perse pour deux siècles au Pañjâb, puis celles d'Alexandre le Grand en 326-325 qui eurent un rôle plus éphémère mais qui déterminèrent l'installation de royaumes indo-grecs, puis indo-scythes dans la région de Peshawar où naquit un curieux complexe artistique désigné sous le nom de gréco-bouddhique.

La dynastie des Maurya fut principalement illustrée par l'empereur Açoka (274 ou 268-237 ou 232 av. J.-C. ?) qui, s'étant converti au Bouddhisme, fit graver à travers tout son empire des édits prêchant une morale universelle. C'est de son règne que

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

paraissent dater les plus anciens monuments en matériaux durables qui nous sont parvenus (Fig. 1 et 2).

Pendant que dans le Nord, vers 184 avant J.-C., la dynastie Maurya se dispersait et que d'autres maisons s'emparaient de l'hégémonie (les Çunga puis les Kânva) (Fig. 3 à 11), le Sud-Est de l'Inde voyait s'instaurer un puissant royaume, celui des *Andhra* qui dominera le Dekhan jusque vers la fin du IIIe siècle de l'ère chrétienne et qui sera représenté dans le domaine artistique par l'école bouddhique d'Amarâvatî (Fig. 15 à 20). Parallèlement, dans le Nord-Ouest, la dynastie des Koushâna, d'affinités iraniennes, dominait la région du Gandhâra — celle-là même où s'étaient fondés les royaumes post-alexandrins — et régnait à Mathourâ dont le style indien (Fig. 12, 13, 14) prélude, comme celui d'Amarâvatî, aux réalisations des Goupta.

C'est pendant toute cette période — du Ier au IVe siècle de l'ère chrétienne environ — que les pays du Sud-Est entrent dans l'orbe historique de l'Inde, de même qu'elle entretient des rapports avec l'Occident, soit directement par mer soit par les voies caravanières qui se raccordent avec la célèbre Route de la Soie. De même que la période précédente est surtout marquée par des réformes religieuses, de même celle-ci l'est par les échanges commerciaux qui font circuler les marchandises, et peut-être les idées, d'un bord à l'autre du continent eurasiatique. De nombreuses preuves, connues depuis relativement peu de temps, attestent la réalité de cette circulation : les trouvailles faites en Afghanistan comprenant des ivoires indiens (Fig. 22 et 23) à côté de verres syriens ou alexandrins, de laques chinois, de bronzes et de plâtres romains ; les découvertes faites près de Pondichéry, à Virapatnam, d'amphores à vin et de poteries arétines ; celles faites en Cochinchine, à Oc-èo, d'intailles et de monnaies romaines, d'un cabochon de style sassanide auprès d'objets d'origine indienne et chinoise — tout cela permet de mieux apprécier l'activité des relations de toutes ces régions entre elles.

C'est à la faveur du développement de ces voies commerciales que l'influence indienne s'est propagée dans les Mers du Sud. Dès les IIe et IIIe siècles de l'ère chrétienne, quelques royaumes d'Indochine se réclament déjà d'une origine indienne ; le plus puissant d'entre eux, le Fou-nan, qui deviendra le noyau du futur empire khmer, possède « des villes murées, des palais et des maisons d'habitation. Les hommes y sont tous laids et noirs, leurs cheveux sont frisés ; ils vont nus et nu-pieds. Leur naturel est simple et ils ne sont pas du tout voleurs. Ils s'adonnent à l'agriculture... De plus, ils aiment à graver des ornements et à ciseler. Beaucoup des ustensiles dont ils se servent pour manger sont en argent. L'impôt se paie en or, argent, perles, parfums. Ils ont des livres et des dépôts d'archives et autres choses. Leurs caractères d'écriture ressemblent à ceux des « Hou », c'est-à-dire qu'ils sont analogues à ceux d'Asie centrale dont l'écriture est d'origine indienne (description du Fou-nan (Cambodge ancien) attribuée à K'ang T'ai, vers 250 A.D., trad. Paul Pelliot). La capitale de ce royaume était probablement cette ville d'Oc-èo dont nous citions plus haut les intailles et les monnaies romaines.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

La première vague artistique indienne qui atteignit les Mers du Sud paraît avoir été celle de l'école d'Amarâvatî, située près de la côte orientale du Dekhan; ayant probablement passé par Ceylan, elle est principalement représentée par des Bouddha au manteau drapé qui dégage l'épaule droite. Elle se manifeste au Siam à K'orat (Fig. 21); en Champâ, à Dông-dzu'o'ng; aux Célèbes, à Sumatra et à Java oriental.

Cet épanouissement de l'art indien et de son influence outremer s'accroît encore pendant la période suivante, caractérisée par l'hégémonie des Goupta (Fig. 24, 25, 26, 28, 29). Ces souverains, qui se réclamaient des Maurya, reconstituèrent en effet le premier grand empire indien et le gouvernèrent d'environ 320 à 470. Leur action fut tellement profonde dans tous les domaines que l'impulsion donnée par eux se prolongea durant plusieurs siècles, longtemps après la disparition de leur maison. L'Inde vécut alors une des plus brillantes périodes de son histoire et de sa culture; son renom spirituel atteignit son apogée et les échanges culturels avec tout le reste de l'Asie se multiplièrent : le roi de Ceylan fit élever un couvent à Bodh-Gayâ, les Sumatranais en construisirent à Nâlandâ, la cité bouddhique du Bengale fondée en 467-473; les pèlerins bouddhistes chinois se succédèrent dans l'Inde : entre autres, Fa-hien qui, entre 399 et 414, traversa l'Asie centrale, l'Afghanistan, le Gandhâra, visita le bassin gangétique et le Bengale, gagna Ceylan et séjourna à Sumatra avant de rentrer en Chine. Les philosophes bouddhistes indiens, Asanga et Vasoubandhou, forgeaient alors les textes qui allaient servir de base pendant plusieurs siècles à la pensée bouddhique aussi bien dans l'Inde que dans les contrées indianisées, tandis que se formaient les principaux textes philosophiques du Vedânta, système hindou demeuré florissant jusqu'à nos jours. Les traités d'esthétique étaient rédigés, la littérature dramatique s'illustrait par les célèbres œuvres du grand poète Kâlidâsa — dont la « Reconnaissance de Çakountalâ » est universellement connue. L'art plastique, la musique, en un mot tout l'appareil d'une civilisation raffinée atteint alors un point culminant.

Vers 470 cependant, la dynastie des Goupta ne put résister à l'ébranlement que lui avaient fait subir les Huns Hephtalites venus de Bactriane. Sa grandeur fut momentanément ressuscitée par Harsha de Kanauj (606-643), monarque plein de talent et de piété bouddhique, dont le pèlerin chinois Hiuan-tsang s'émerveilla. Mais Harsha fut vaincu par le royaume des Châloukya qui, au Mahârâshtra, était devenu entre temps l'État prépondérant du Dekhan. Ce sont les Châloukya (vers 550-779), puis leurs successeurs, les Râshtrakoûta (vers 750-973), qui couvrirent ce royaume de trésors artistiques inestimables, dont les plus célèbres se trouvent à Ajantâ (Fig. 30 à 35, Pl. III), Aihole, Bâdâmî, Nâsik, Aurangâbâd, Ellorâ (Fig. 42, 43, 44), etc.

Parallèlement, le Nord-Est connaissait l'hégémonie des souverains pâla (vers 765 ou 770-1086) continués par les Sena (vers 1150-1199 env.). Ce royaume septentrional fut le dernier bastion du Bouddhisme indien qui jetait ses derniers feux, dans la région même qui avait été son berceau plus de mille ans auparavant. La fameuse université

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

de Nâlandâ, où Hiuan-tsang avait étudié et où un autre pèlerin chinois, Yi-tsing, avait séjourné de 675 à 685, est encore en pleine activité; mais l'art plastique reflète des signes indéniables de décadence.

Pendant ce temps, au Sud-Est, régnaient les Pallava dont la puissance existait déjà au IIIe siècle. Leurs victoires sur les Châloukya alternèrent avec des défaites. Mais ils élevèrent eux aussi de magnifiques monuments dont les plus célèbres sont ceux de Mâvalipouram (Fig. 36, 37, 38, 40, 41).

Vers l'an 1000, l'invasion musulmane menace l'Inde du Nord, commençant par le bassin de l'Indus et se propageant lentement vers le Bengale qu'elle anéantit à partir de 1202.

C'est durant toute cette période que l'influence indienne fut déterminante dans les pays des Mers du Sud. L'impulsion des Goupta fut prolongée par les empires qui leur succédèrent et se transmit outremer avec une constance remarquable. On ne peut pas toujours discerner avec précision l'origine des éléments empruntés par l'Indochine et l'Insulinde à telle ou telle contrée de l'Inde, mais on peut les dénombrer assez exactement. Tandis qu'à l'époque précédente, on savait seulement que les royaumes hindouisés avaient une structure politique voisine de celle des royaumes indiens, que le sanskrit y était la langue officielle de l'Église d'État et que le thème du Bouddha d'Amarâvatî s'y était répandu, on constate à partir des VIe-VIIe siècles une assimilation plus profonde des traditions de l'Inde, de ses religions et de ses styles. De la Birmanie à l'île de Bornéo, on peut retracer les voies suivies par cette influence, jalonnées de Bouddha goupta (Fig. 27 *A* et *B*), de statues brâhmaniques d'affinités pallava (Fig. 39 *A* et *B*), de thèmes iconographiques foncièrement indiens (Fig. 45, 78, 79), de constructions architecturales qui se rattachent à des prototypes indiens (Cp. Fig. 46, 47, 48). De même sait-on, par les inscriptions lapidaires, que la science religieuse du Bouddhisme et du Brâhmanisme est fort bien connue de l'Indochine comme de Java, et la réputation de certains érudits s'y étale orgueilleusement. La liaison n'était pas seulement assurée par les commerçants d'épices et par les chercheurs d'or, mais elle était entretenue par des religieux et des lettrés qui furent ainsi les principaux agents de la civilisation indienne : outre le fameux pèlerin Hiuan-tsang dont les récits sont si précieux, il faut citer Gounavarman, moine du Kâçmîr ou du Kâpiça, qui vint vers 423 prêcher à Sumatra-Java le Bouddhisme du Petit Véhicule; Dharmapâla (milieu du VIIe siècle), qui, originaire de l'Inde du Sud (Kâñchî), ayant fait ses études à Nâlandâ, devint un célèbre maître du Bouddhisme du Grand Véhicule et alla lui aussi dans l'empire sumatranais prêcher sa doctrine. Au début du VIIIe siècle, un moine sud-indien, Vajrabodhi, y répandit le Tantrisme, forme altérée du Bouddhisme du Grand Véhicule.

La marque indienne se manifeste aussi dans le domaine politique (qu'il est du reste difficile de séparer de la religion) : au pays khmer, en Champâ, à Java, les rois portent des noms se terminant en °varman comme ceux de la dynastie des Pallava; ils

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

organisent sous des formes diverses un impérialisme divinisé où l'on retrouve les principes des Goupta et de leurs successeurs — qui eux-mêmes n'ont fait peut-être qu'aménager à leur profit les conceptions iraniennes.

*
* *

A partir de l'an 1000 environ, l'Inde entre dans une phase historique nouvelle. Tandis qu'au Nord, la vague musulmane se répand lentement, le Sud est dominé par l'empire des Chola (vers 888-890 — début du XIII[e] siècle) auxquels on doit des temples célèbres comme celui de Tanjore (Fig. 60), puis par la dynastie des Pândya jusqu'en 1310. La domination musulmane atteignit alors le Cap Comorin, mettant fin à l'autonomie hindoue dans la plus grande partie du Dekhan, sauf à Vijayanagar qui, fondée vers 1336, résista à sa pression jusqu'en 1565, lorsque l'empire moghol réalisa pour la troisième fois dans l'histoire indienne l'unification politique de la majorité du territoire. Dès lors, la mission civilisatrice de l'Inde est suspendue, et l'Europe commence à y exercer une action de plus en plus développée.

Une grande variété de styles fleurissent sur le sol indien durant cette période de plus de cinq siècles : hautes tours curvilignes issues des temples post-goupta et dont les parois sont couvertes de sculptures aux silhouettes élancées (Cp. fig. 46 et 49, 50, 51, 52, 53), style jaina souvent contaminé par les formules musulmanes (Fig. 54, Pl. V), styles hybrides du Mysore où l'on dénombre autant de thèmes méridionaux que septentrionaux (Fig. 57, 58), style pyramidal du pays dravidien où sont magnifiées les formes architecturales des Pallava (Cp. Fig. 36 et 37 avec Fig. 60 et 61) et où la sculpture conserve encore une grande pureté de lignes (Fig. 62, 63).

Dès lors, les différents pays des Mers du Sud prennent une réelle autonomie artistique; bien que leurs créations soient nettement fondées sur des données d'origine indienne, bien que leur culture officielle soit imprégnée par la tradition religieuse indienne, on y voit se dérouler une série de styles originaux qui évoluent sur eux-mêmes et qui parviennent à des réalisations puissamment personnelles. Telles sont en particulier les œuvres du pays khmer; quand on regarde la forme architecturale de ses temples, on y retrouve sans peine les prototypes indiens, ou tout au moins leur principe : l'ensemble de Banteai Srei, consacré en 967 A. D. (Fig. 67), celui d'Angkor Vat, construit au début du XII[e] siècle (Fig. 70, 71), en sont d'admirables exemples derrière lesquels on peut évoquer les tours pyramidales de l'Inde (Cp. par exemple les Fig. 71 et 58). Mais dès qu'on examine chaque détail, quand on remarque l'ordonnance des différents éléments, on constate que les Khmers ont su se dégager d'une imitation servile et ont su faire œuvre créatrice. De même, l'étonnant Bârâboudour à Java central (environ 750 A. D.) concrétise des symboles indiens et les réalise sous un aspect inconnu dans l'Inde propre. Et si les sculptures qui recouvrent ses parois sont tellement indianisées qu'on les désigne parfois sous l'épithète « indo-javanaises »,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

si elles s'inspirent incontestablement de l'art post-goupta des VI^e-VIII^e siècles, elles n'en constituent pas moins un style particulier à Java (Fig. 78 et 79).

Dans chacun des arts majeurs des contrées des Mers du Sud, on assiste à une reprise progressive des éléments locaux, parfois à des transformations presque brutales, et ceci à des périodes variables. Ce n'est pas cependant la marque d'une rupture avec l'Inde, mais plutôt celle d'une prise de conscience de plus en plus vigoureuse de la part des princes et des artistes d'outremer. Les témoignages de relations culturelles et commerciales entre l'Inde et ces pays jalonnent en effet l'histoire. Une alliance politique rapprocha, par exemple, l'empire de Sumatra-Java à l'Inde méridionale jusqu'au premier quart du XI^e siècle, moment où elle fut brutalement rompue par les Chola; vers 1030, le moine Atiça vint du Bengale pour se perfectionner dans la science bouddhique — car Sumatra était encore un centre universitaire réputé — avant de partir au Tibet où il accomplira une réforme du lamaïsme.

La force des valeurs autochtones fut telle que les éléments esthétiques en furent complètement transformés. Un des exemples les plus frappants en est constitué par les types si curieusement stylisés de Java oriental et de Bâli (à partir du XI^e siècle environ) qui aboutissent aux silhouettes des marionnettes en cuir découpé célèbres sous le nom de wayang (Pl. VI); leur cas est typique : ces marionnettes, complètement « javanisées », n'en servent pas moins jusqu'à l'époque actuelle à représenter les principaux épisodes des grands poèmes épiques de l'Inde, le Mahâbhârata et le Râmâyana. C'est à cette irrésistible poussée du fonds indigène que l'art musulman lui-même dut se plier, lorsqu'à partir du XV^e siècle, il s'installa à Java oriental : en effet même cet art — dont les rigueurs sont bien connues — ne put conserver l'aspect qu'il a revêtu ailleurs, fondé sur le dôme, l'arcature, l'arabesque, et épousa les thèmes architecturaux et décoratifs du pays, utilisant le procédé de l'encorbellement, la pyramide à étages, le décor floral et « vermiculé » propre à l'Indonésie médiévale.

L'ART DE L'INDE, REFLET DE SA CIVILISATION

Nul art mieux que celui de l'Inde ne peut refléter une civilisation dans ce qu'elle a de plus essentiel. A travers ses différentes phases on y voit jouer les influences extérieures qui se sont exercées dans l'Inde au gré des guerres, des invasions ou des alliances; on y peut observer le mécanisme de leur assimilation, le développement des activités rituelles, les remous qui déterminèrent des métamorphoses et des évolutions. D'après les formes esthétiques, la composition, la perspective, on décèle les principes mêmes de la mentalité indienne, de ses habitudes et de ses traditions. Et si l'on examine plus attentivement les types

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

architecturaux, les thèmes iconographiques et décoratifs, on découvre sa symbolique, sa cosmographie, les lois auxquelles sa politique s'est soumise. On voit aussi s'y traduire la poussée fervente du Bouddhisme, la réalité de son épanouissement, les causes de son déclin. On comprend de même les caractères profonds du Brâhmanisme et les sursauts de son gigantisme. Tant il est vrai, dans le cas indien, que l'art est l'expression intime d'un pays. D'un pays et non d'une nation, car ce serait accorder à l'Inde une unité qu'elle n'a pour ainsi dire jamais connue complètement : d'ailleurs cette « terre excessive » présente de si frappants contrastes — depuis son sol, son climat et sa végétation jusqu'à ses populations et leurs caractères respectifs — qu'on serait tenté de l'appeler un continent plutôt qu'une contrée, ou bien, tant elle est multiple, de la désigner sous le terme « les Indes » qu'affectionnaient nos ancêtres.

Pourtant sous cette complexité, qui, dans le domaine culturel, se traduit par des paradoxes et par des traditions inusables et superposables, transparaît une cohérence souvent déconcertante. Cette cohérence est due, dans une certaine mesure, aux conceptions indiennes elles-mêmes, cimentées par les sources religieuses fondamentales, celles du Veda. Mais elle est peut-être encore davantage le résultat d'un état de choses plus indéfinissable dans lequel le sol même de l'Inde semble jouer un rôle : comme s'il possédait des influences mystérieuses qui agiraient sur ses habitants quelle que soit leur origine et qui leur transmettraient à toutes les époques un ensemble de caractères proprement indiens. C'est cet ensemble de caractères qui forme ce que l'on pourrait appeler l'« indianité », c'est-à-dire une certaine manière d'appréhender les choses et les idées, une certaine forme de raisonnement, un sens particulier des problèmes humains et divins, un goût de la codification et de la technique rituelle, enfin une tendance générale à chercher l'unique derrière le multiple et à définir cette unité par une pluralité de qualificatifs antithétiques.

Tout ce qui vient d'être dit transparaît dans l'art lui-même et on pourrait l'y retrouver par déduction si l'on n'avait pas les sources littéraires pour s'en convaincre. A cela, rien que de logique : en effet, l'art n'est pas considéré dans l'Inde ancienne comme une activité séparée; il s'intègre dans la somme des connaissances rituelles, revêt un caractère essentiellement religieux, et obéit à des règles analogues à celles des autres techniques rituelles; le plus souvent même il est assimilé à ces autres techniques. Aussi tous les caractères de l'indianité s'y répètent-ils.

La tradition vient en première ligne de ces caractères : respectée dans l'Inde avec une persistance incroyable pour un Occidental, elle détermina dans le domaine artistique une évolution très lente qui agit presque sur elle-même, connaissant des phases de plusieurs siècles successifs, intégrant les thèmes étrangers par déformations, sans les assimiler jamais complètement mais en les indianisant toujours. Tels sont les quelques motifs iraniens agréés par l'art indien qui, depuis les époques achéménide et sassanide sont passés dans son répertoire et qui se sont perpétués jusqu'à l'époque moderne, se transmettant outremer en même temps que les formes proprement

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

indiennes auxquelles la tradition les avait accolés. La pérennité des formules créées et adoptées ont fait de l'Inde un conservatoire esthétique, comme elle l'est aussi du point de vue religieux.

La conception indienne des rapports divins et humains est un des pivots de l'indianité et commande dans une certaine mesure un grand nombre des particularités de l'art. Le monde divin forme un tout cohérent, géométriquement ordonné, comportant des océans, des montagnes, des rivières, des palais, un peuple hiérarchisé, un chef suprême (qui n'est pas le même pour les différentes sectes religieuses mais qui est toujours doué de qualités prééminentes). Le monde humain est théoriquement analogue et répète la même ordonnance; la correspondance entre les deux mondes s'établit au moyen de réductions symboliques qui sont considérées comme équivalentes du cosmos : tels sont, entre autres, le corps humain, la victime sacrificielle, la statue, le temple. Rien n'est plus révélateur à cet égard que la figuration de la montagne cosmique (le Merou, le Kailâsa, etc.) dont certains types architecturaux s'efforcent de reproduire la pyramide étagée supportant les demeures des habitants divins (voir par exemple les Fig. 44 et 45, et cp. les toitures des temples Fig. 36, 37, 42, 60, 67). La traduction architecturale du monde divin est plus librement conçue dans l'art indien que dans les arts satellites de l'Inde; peut-être la souplesse indienne s'est-elle précisément attachée à ne pas cerner trop sèchement les données théoriques des traités religieux et esthétiques; peut-être aussi les pays du Sud-Est, élaborant leurs temples d'après les traités, sont-ils restés plus près de la lettre. En effet, hors de l'Inde, au pays khmer surtout, un sens plus concret, une attirance plus nette pour la géométrie, ont donné au temple un plan symétrique dont l'effet d'ensemble a été volontairement cherché en fonction de sa signification symbolique : tels sont en général les « temples-montagnes » khmers, et plus particulièrement le célèbre temple d'Angkor Vat dont les moindres parties correspondent à un aspect du monde divin. Ses bassins représentent l'océan, ses enceintes les montagnes qui encerclent le mont cosmique figuré par la pyramide centrale du temple qui supporte cinq tours-sanctuaires comme la montagne divine est coiffée de cinq pics (Fig. 70).

De même que, symboliquement, le temple est une réplique du monde divin, de même le roi cherche à s'identifier au dieu; il a pour cela de multiples moyens, mais l'un des principaux est de faire élever une statue divine qui possède un rapport quelconque avec sa propre personne : ou bien on lui donne ses traits, ou bien on lui confère solennellement son nom, ou encore elle est de la même taille ou du même poids que lui. Cette conception, bien attestée dans l'Inde, a pris une grande extension dans les pays du Sud-Est où elle est à la base de cultes personnels et royaux; et nous savons maintenant qu'au pays khmer, par exemple, les innombrables statues divines qui y ont été sculptées « sont en réalité des représentations de rois et de princes défunts sous les traits d'une divinité brâhmanique ou bouddhique » (G. Coedès). Telle est probablement, entre beaucoup d'autres, l'admirable tête de Târâ conservée au Musée Guimet

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

qui, sous les traits spiritualisés d'une princesse, exprime avec une maîtrise étonnante l'état de méditation, la compassion souriante et légèrement ironique propres au Bouddhisme (Fig. 75).

Cette identité des deux mondes, le divin et l'humain, explique l'aspect profane que l'art indien, pourtant essentiellement religieux, peut revêtir aux yeux des Occidentaux : puisque le monde humain est la réplique de l'autre, les dieux sont à l'image des hommes, et leurs demeures sont des palais et des temples construits selon les lois humaines. Et comme l'Indien assimile d'une manière spontanée cette interpénétration de l'humain et du sacré, il en imprègne sa vie quotidienne et la projette sans effort sur la vie officielle; s'il entoure le divin de respect, il lui donne aussi un accent de familiarité qui est dû à son intimité avec lui : c'est ce qui explique cette étroite correspondance entre les dieux et les hommes, leurs modes de vie, leurs sentiments. On comprend aussi pourquoi toute œuvre doit être parfaitement conçue et exécutée : puisqu'elle est la représentation du divin, une imperfection viendrait gravement compromettre l'ordre vital du cosmos. C'est pourquoi il est nécessaire de suivre des règles soigneusement établies qui garantissent l'exactitude des proportions et des caractères que l'œuvre doit comporter pour être parfaite.

Jusqu'à cette phase, l'art indien ne diffère pas de la plupart des autres arts religieux pour lesquels l'œuvre est douée d'un pouvoir magique et peut être bénéfique ou maléfique selon qu'elle est conforme ou non au canon iconographique. Mais à partir de cette étape, voici que l'indianité imprime sa marque : le goût de la codification s'attache à l'esthétique comme aux autres techniques rituelles et enferme ses lois dans des textes canoniques. Dès lors, les formes, les lignes, les couleurs, les proportions, les gestes, les parures, prennent une signification déterminée; elles sont minutieusement cataloguées, tout comme les moindres actes du sacrifice, et constituent un véritable vocabulaire dont la lecture est si bien passée dans la tradition qu'elle est instantanément comprise par les spectateurs. Ce vocabulaire n'est pas seulement composé de gestes qui, dans l'iconographie comme au théâtre, sont autant de hiéroglyphes, mais aussi d'une infinité de détails dont le choix s'exerce en fonction du personnage à représenter, du sentiment à exprimer, de la sensation à provoquer. Si, par exemple, l'artiste indien doit exécuter une divinité redoutable, il lui donnera la couleur déchaînant l'épouvante, il la parera des attributs guerriers, il indiquera des crocs aux coins de sa bouche tordue en un rictus de colère, il entourera sa tête d'une crinière hérissée; des sourcils contractés, des yeux exorbités et furibonds complèteront le personnage. L'œuvre achevée, conforme aux proportions canoniques, déterminera chez le spectateur un sentiment et une sensation, conformes eux aussi au personnage représenté.

On voit que peu d'initiative est laissée à l'artiste; cette attitude n'est admissible qu'en fonction de l'analogie qui a été signalée entre le monde humain et le monde divin. C'est miracle qu'avec une telle rigidité, l'observation des textes n'ait pas conduit l'art de l'Inde à une irrémédiable défaite. Mais il avait pour le garantir le sens

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

profondément esthétique de ses artistes, le choix psychologiquement judicieux des formules imposées, et l'extrême lenteur avec laquelle les évolutions indiennes se développent. Et l'on peut admettre au contraire que cette codification, répondant bien aux habitudes indiennes, a servi au maintien prolongé de la sève créatrice, l'étayant et la canalisant : les chefs-d'œuvre sont là pour l'attester, par la beauté des attitudes, la grâce des gestes, la justesse de l'équilibre et l'ingéniosité des compositions (voir par exemple les Fig. 7, 12, 13, 19, 51, 62, Pl. II, III).

Parmi les caractères de l'indianité, nous avons signalé la tendance de ramener le multiple vers l'unique, celle de reconnaître l'unité sous les paradoxes, les contrastes et les antinomies. Cette tendance se traduit dans l'art sous plusieurs aspects, car — disons-le de nouveau — aux yeux des Indiens, la plastique est inséparable des autres techniques assimilées au ritualisme. En désirant traduire l'axiome : « tout est en un, un est en tout », les artistes ont été amenés à chercher des solutions à la représentation plastique des actions simultanées et de l'union des contraires. Ils ont procédé à l'indienne, c'est-à-dire en aménageant des éléments naturels en fonction d'une idée : par exemple, pour indiquer l'omniprésence de la divinité, ils n'ont pas hésité à donner au dieu plusieurs visages afin qu'il soit « face partout »; un des exemples les plus célèbres est le buste gigantesque de la Maheçamourti à Elephantâ. Cette conception prend parfois un aspect encore plus symbolique : le temple étant, comme la statue, une réduction du corps cosmique, ses différentes parties reçoivent — en particulier dans la tradition architecturale de l'Orissâ — les noms des différentes parties du corps humain et certains temples du Goujerât (le Nîlakantheçvara à Soûnak, le Nîlakantha Mahâdeva à Rouhavi) possèdent même à leur sommet quatre masques humains. Là encore, les pays du Sud-Est se sont inspirés des formules indiennes mais leur ont donné un accent nouveau : c'est ainsi qu'au pays khmer, le temple a pu prendre l'aspect de ces étonnantes tours à visages qui, au Bàyon d'Angkor et sur les portes d'Angkor Thom, surplombent l'étendue de la ville sacrée et qui avaient si fort ému par leur aspect romantique les premiers explorateurs français (Fig. 74). L'omniprésence divine est, dans ce cas précis, mise au service du roi Jayavarman VII (1181-vers 1219) — ce contemporain de Louis VII et de Philippe-Auguste — car c'est son propre visage, sous l'apparence du dieu bouddhique de miséricorde, Lokeçvara, qui s'élève ainsi aux quatre orients sous une forme colossale, réalisant d'une manière grandiose l'identité du roi et du dieu.

Pour affirmer la toute-puissance du dieu, pour traduire la simultanéité de ses actions, les artistes indiens l'ont pourvu de plusieurs paires de bras, renforçant ce symbole par des attributs tenus dans chacune de ses mains ou par des gestes rituels esquissés par ses doigts (Fig. 43, 62, 63, etc.). C'est ce qui explique l'apparence monstrueuse de certaines divinités, monstrueuse aux yeux de l'Occidental seulement, car elle correspond étroitement aux conceptions indiennes. Et l'on peut admirer la virtuosité avec laquelle les artistes ont su douer leurs œuvres d'un équilibre rythmé souvent fort beau.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Quant à l'union des contraires, elle est traduite très simplement : le personnage se partage verticalement par la moitié et porte un nom double : tel est Ardhanareçvara, figurant en un seul corps Çiva, l'élément masculin du personnage, et sa « potentia » ou çakti, élément féminin. Les pays du Sud-Est, et plus particulièrement le Cambodge, ont hérité de l'Inde cette formule et le dieu double Harihara y a connu une remarquable faveur : représentant Çiva à gauche et Vishnou à droite, ce dieu a été le thème de plusieurs chefs-d'œuvre préangkoriens (Fig. 39 *B*), l'anomalie physique de cette union ne gênant en rien l'esthétique.

On voit donc à quel point l'art est le reflet de la civilisation indienne; il en est réellement l'expression intime où l'on décèle la plupart des conceptions qui ont fait de l'Inde un centre émetteur merveilleusement riche. Et l'on peut constater que ces conceptions ont trouvé outremer un terrain propice pour se développer sous des formes originales.

LES LOIS D'ÉVOLUTION DE L'ART INDIEN

DÉCOULANT du respect de la tradition et de l'observance des traités esthétiques, l'évolution de l'art indien s'est effectuée d'une manière lente et continue, élaborant des variations sur quelques thèmes donnés et ralentissant le dessèchement progressif qui gagne irrésistiblement chacune des formules initiales. En accord avec les lois de l'indianité, les motifs furent conduits vers une déformation d'abord légère puis de plus en plus excessive, jusqu'à perdre non seulement leur aspect primitif mais encore leur raison fonctionnelle. Le plus typique à cet égard est le koudou, originairement lucarne ou auvent, qui devint au bout de quelques siècles l'encadrement d'une ouverture aveugle, puis dégénéra en un simple thème décoratif dans lequel la forme ancienne peut difficilement être décelée, pour se transformer finalement sur les murs en un véritable réseau de dentelle.

L'Inde a puisé dans ce système de déformations successives l'inspiration d'agencements décoratifs très variés; la caractéristique dominante de ces agencements réside dans la multiplication proliférante d'un même élément et dans la répétition des motifs, qu'ils soient superposés ou disposés côte à côte. C'est là un procédé typiquement indien. Dans le domaine de la plastique, c'est l'évolution architecturale qui illustre le mieux l'utilisation de ce procédé; cette évolution affecte naturellement chaque partie composant un même type d'édifice, mais sa toiture est peut-être l'élément qui se transforme le plus. Ainsi le sanctuaire de plan carré à toiture pyramidale, probablement issu de la cella quadrangulaire couverte d'un toit plat telle qu'on la voit vers le v^e^ siècle (?)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

au temple XVII de Sâñchî. Ce sanctuaire possède à Mâvalipouram (VII^e siècle) ses caractéristiques essentielles (Fig. 36); au cours des siècles, sa toiture pyramidale s'élèvera considérablement jusqu'à constituer au moins les deux tiers de la hauteur totale du bâtiment, et demeurera toujours couronnée d'un dôme polygonal : tel est le grand sanctuaire de Tanjore (environ 1000 A.D.), particulièrement représentatif du style chola (Fig. 60). De même, le type de l'édifice de plan rectangulaire couronné d'un berceau (Fig. 37) aboutira à celui des portes monumentales de l'Inde du Sud (Fig. 61). On remarquera que l'élévation de la toiture est obtenue par l'augmentation progressive du nombre des corniches soutenant les réductions d'édifices; parallèlement, ces dernières se multiplient et s'ornementent, créant sur toute la pyramide un immense réseau de lumières et d'ombres alternées. C'est par ce procédé qu'un même type architectural a pu traverser les siècles sans subir d'altérations foncières mais qu'il s'est transformé de telle sorte que le sanctuaire de Tanjore est une réalisation fort différente de l'archétype de Mâvalipouram. Il est ainsi démontré que, s'accordant aux lois de l'indianité, l'art de l'Inde procède par mutations partielles et non par des métamorphoses brutales. L'invention consiste moins, dans le monde indien, en des créations nouvelles qu'en un aménagement plus ou moins hardi des formules traditionnelles.

Un grand nombre de thèmes indiens obéissent à ce processus, et l'on voit parfois se superposer plusieurs équivalences dont l'efficacité se trouve renforcée par leur addition. Il semble, en effet, que le goût des Indiens pour l'affirmation par répétitions les ait conduits à pratiquer cette règle dans le domaine décoratif : dans celui du son, le même procédé acquiert un pouvoir bénéfique considérable quand il s'applique aux litanies où la répétition inlassable de la même syllabe sacrée est génératrice de libération spirituelle.

C'est la même règle qu'ont adoptée les pays indianisés et l'évolution de leurs arts la prend pour base : les réductions d'édifices jouent le même rôle que dans l'Inde propre, les temples s'augmentent par accumulation d'un même élément répété soit dans le plan d'ensemble, soit sur une partie d'un même édifice. Dans l'art khmer, par exemple, on assiste au cours du développement de l'architecture à la constitution progressive du temple par étapes successives : tout d'abord apparaissent des tours isolées, construites selon les principes indiens, dispersées sur une aire délimitée par une enceinte. Puis ces tours se groupent symétriquement sur un soubassement commun (début du IX^e siècle) qui devient lui-même une pyramide de plus en plus élevée (fin du IX^e ou début du X^e siècle). Peu après, des bâtiments oblongs sont élevés sur le premier gradin de la pyramide (952 A. D.) et se transforment en galeries (961) qui, d'abord timidement développées (fin du X^e ou début du XI^e siècle), deviennent bientôt un des éléments principaux du temple khmer (XI^e siècle). Et, au début du XII^e siècle, toute la gamme architecturale créée aux époques précédentes aboutit à la magnifique réalisation d'Angkor Vat où les tours-sanctuaires, juchées sur la pyramide

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

à degrés, sont reliées par d'imposantes galeries, et où tout l'ensemble est enclos dans un mur d'enceinte encerclé de larges douves (Fig. 70).

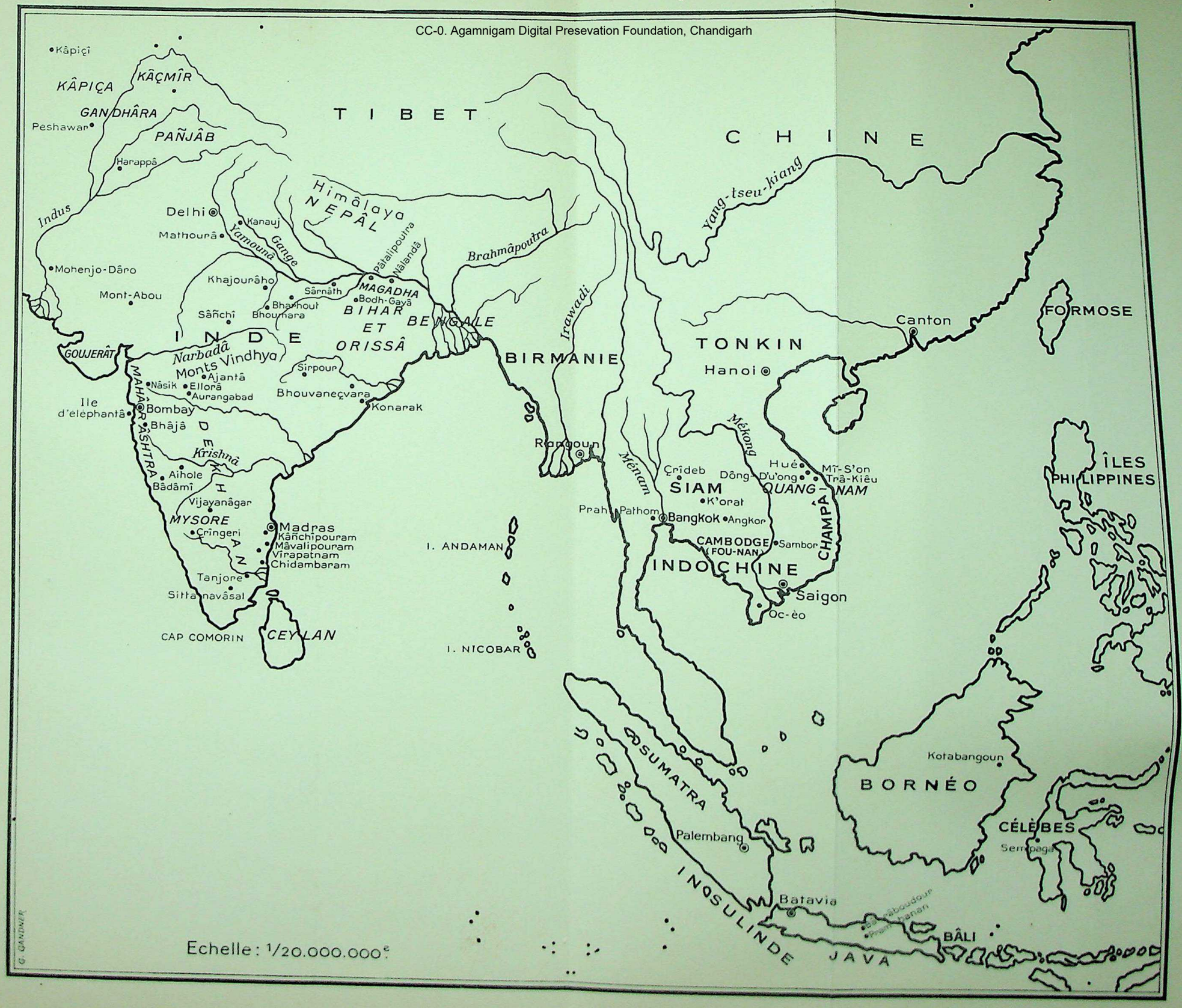
Le même processus — évolution par multiplication et superposition d'éléments semblables — est employé dans les autres pays du Sud-Est touchés par l'influence indienne. Et si chaque monument est doué d'une physionomie qui lui est propre, il n'en demeure pas moins composé d'éléments dont il possède le principe en commun avec les édifices de l'Inde et de ses satellites. C'est ainsi que les sanctuaires chams reproduisent sur leurs toitures pyramidales et étagées des réductions d'édifices dont la masse de plus en plus importante sera la marque de leur évolution et de leur décadence. C'est ainsi également que les temples de Java central sont couronnés de réductions de « stoûpa », monument commémoratif ou reliquaire créé dans l'Inde propre, probablement à l'imitation du tumulus funéraire et qui est un des monuments les plus anciens de l'Inde historique, illustré sous une forme encore peu évoluée à Sâñchî (Fig. 8).

Ainsi se perpétuent, dans tous les pays qui ont reçu la semence indienne, les formes et les procédés propres à l'indianité, mais sous un aspect différent de celui qu'ils ont revêtu dans l'Inde propre, s'accordant au génie de chaque contrée.

JEANNINE AUBOYER
ASSISTANTE AU MUSÉE GUIMET

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

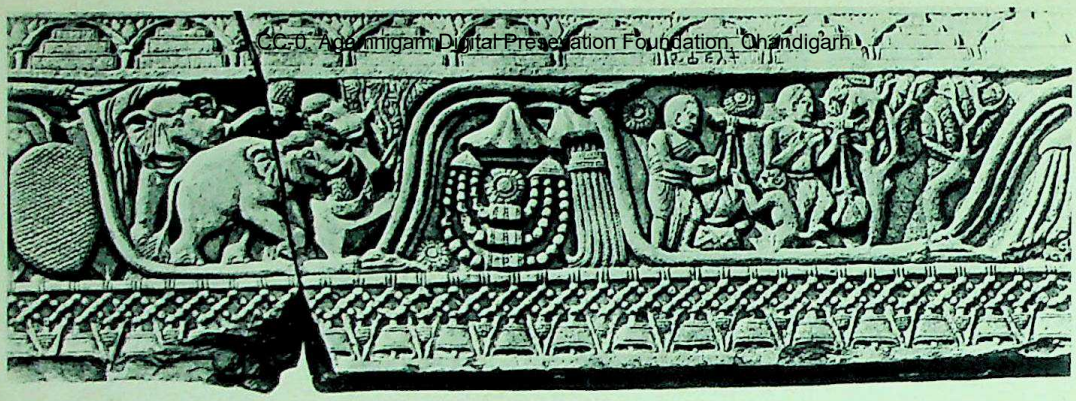
CHAPITEAU DE RAMPOURVA (BIHAR)

STATUETTE DE TERRE CUITE

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

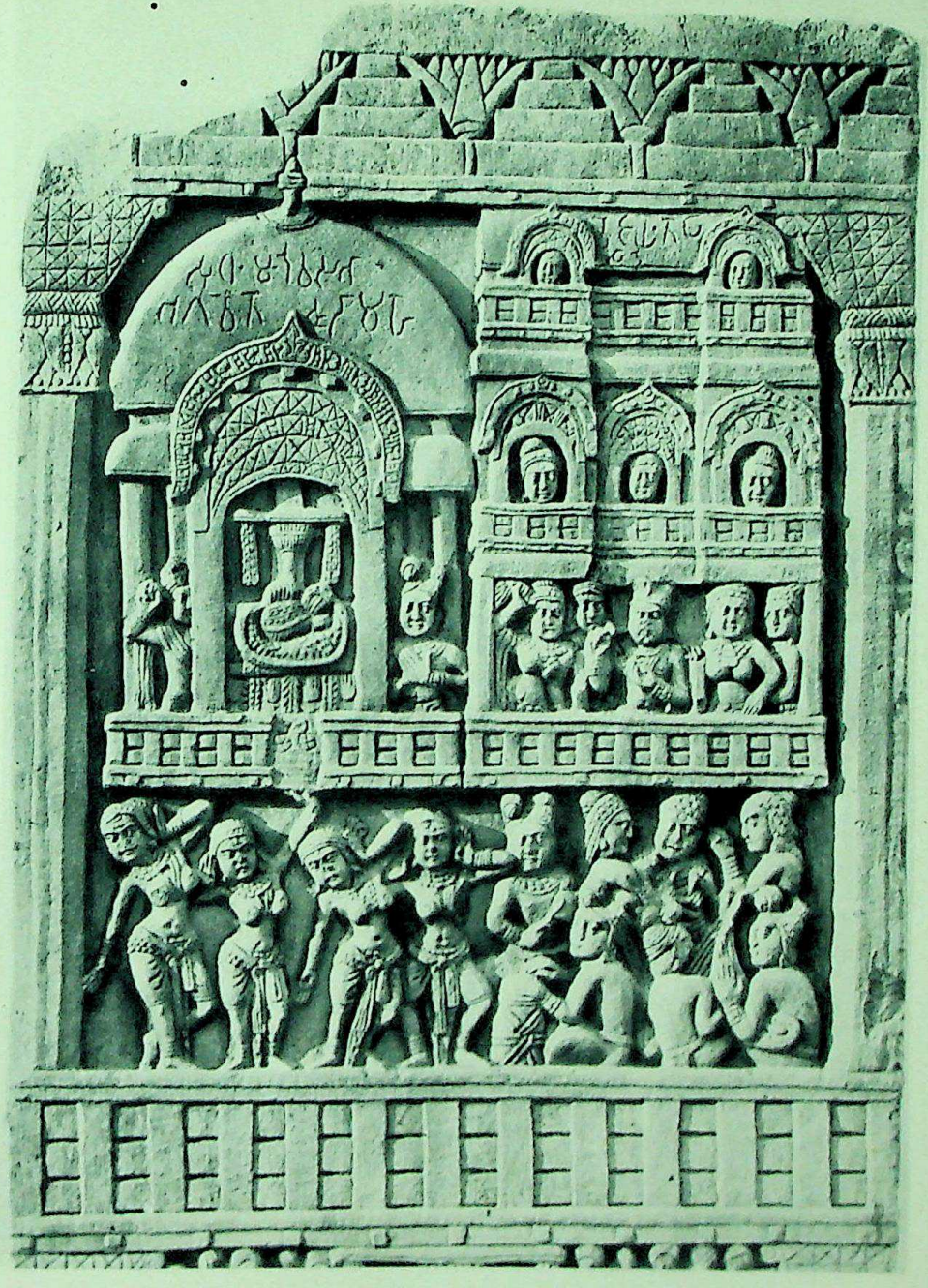
RELIEF DE LA CAVERNE BOUDDHIQUE DE BHÂJÂ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



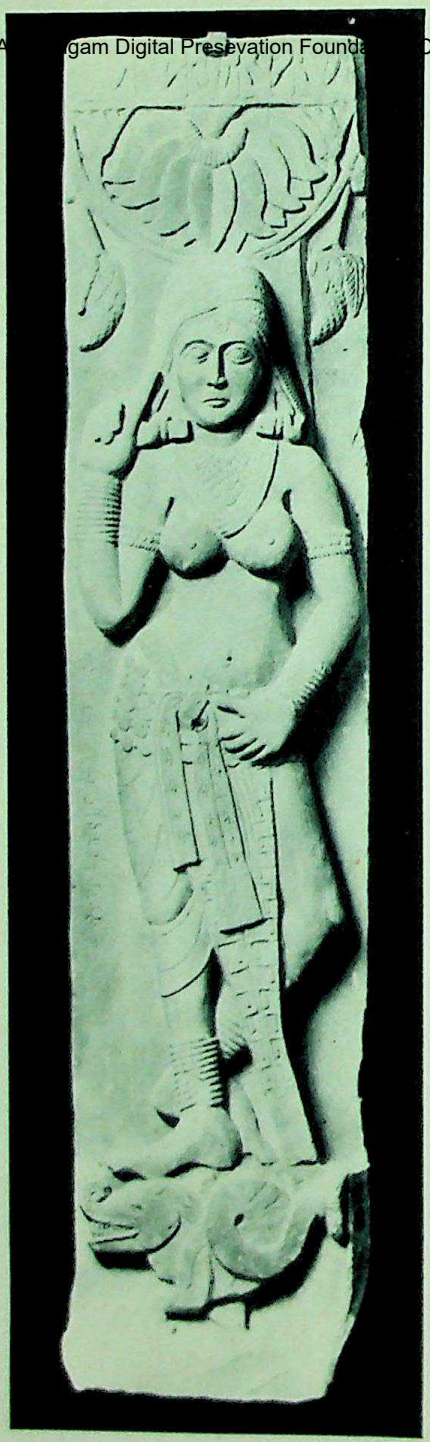
RELIEF DE MAIN-COURANTE A BHARHOUT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



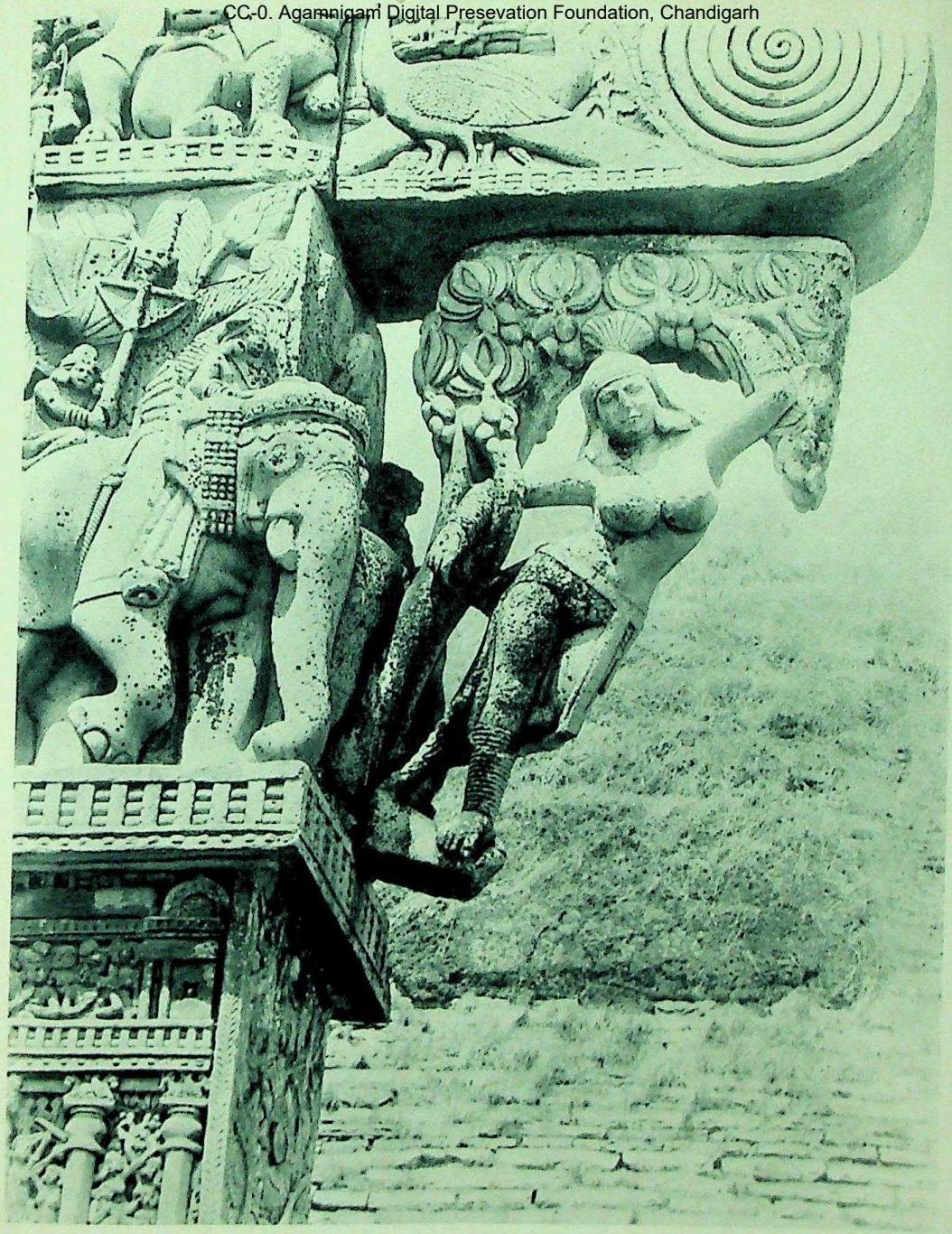
RELIEF BOUDDHIQUE A BHARHOUT

CC-0. A[illegible]gam Digital Preservation Founda[illegible] Chandigarh



YAKSHINÎ DE BHARHOUT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

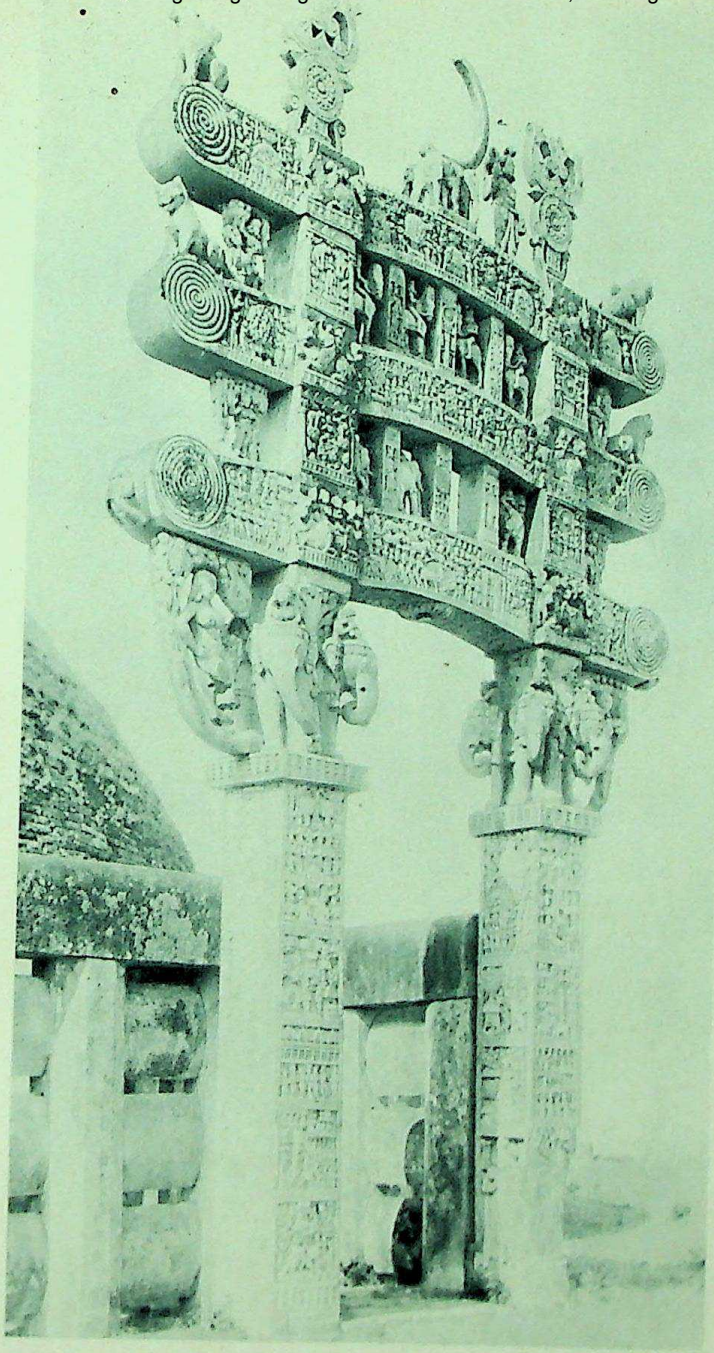


YAKSHINÎ DE SÂÑCHÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh.

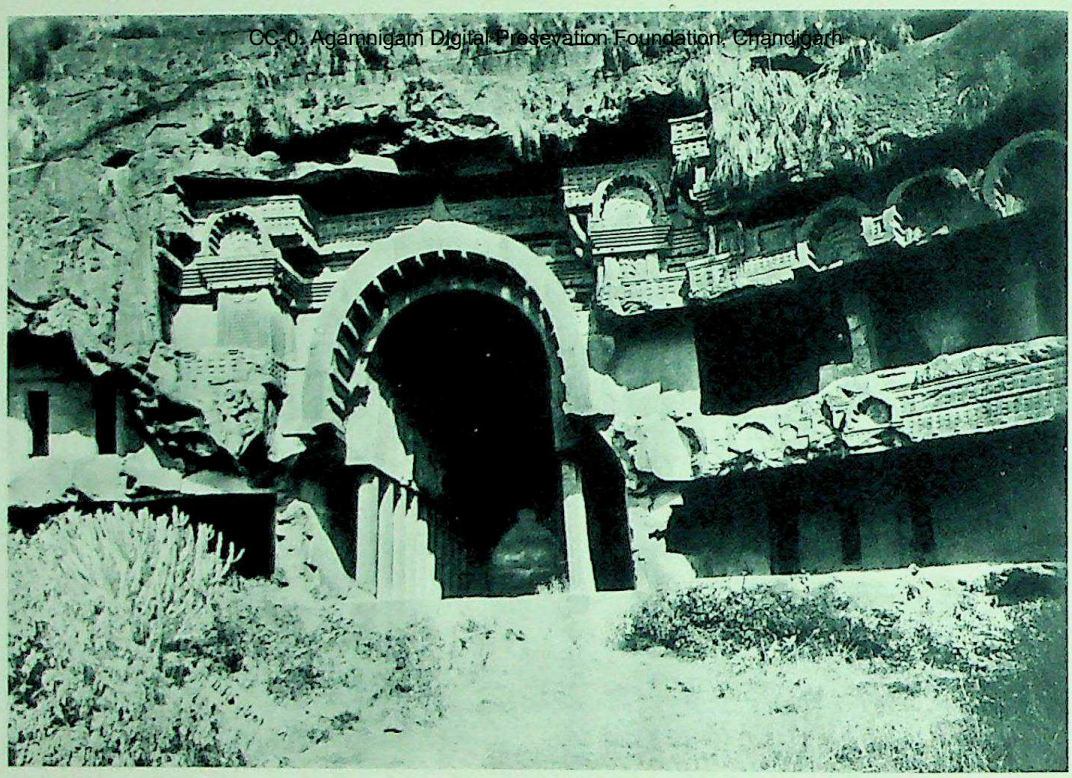
VUE GÉNÉRALE DU SITE DE SÂÑCHÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



PORTE MONUMENTALE DE SÂÑCHÎ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

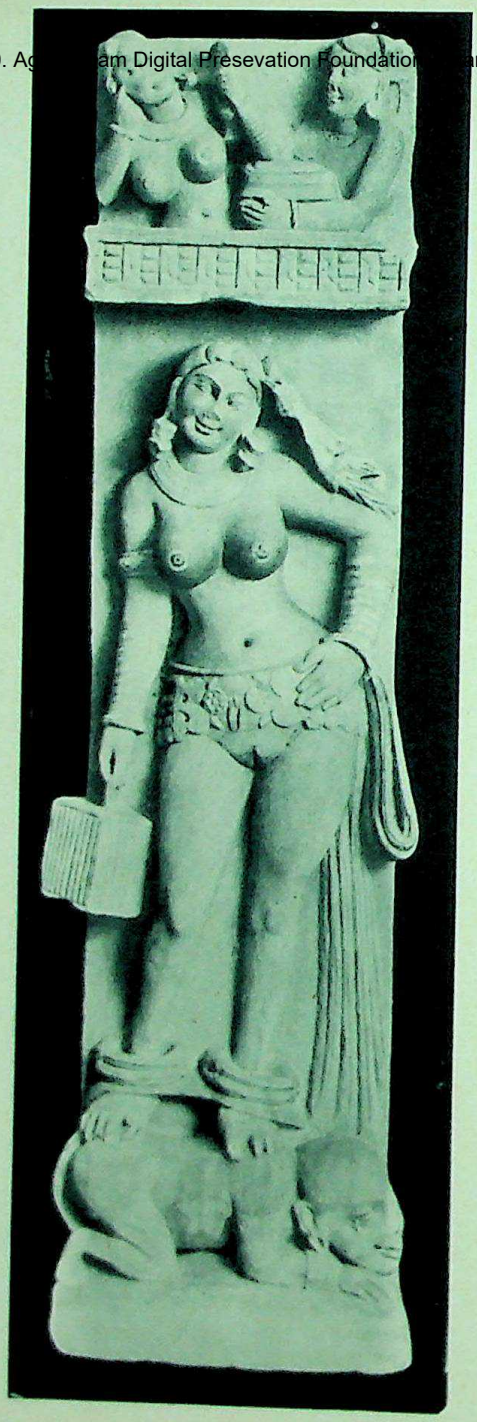


FAÇADE D'UN SANCTUAIRE A BHÂJA

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

FAÇADE DE MONASTÈRE RUPESTRE A NÂSIK

CC-0. Ag[illegible]am Digital Presevation Foundation[illegible]ndigarh



MONTANT DE BALUSTRADE
A MATHOURÂ

Digital Preservation Foundation, Chandigarh

ROI-SERPENT PROVENANT DE MATHOURÂ

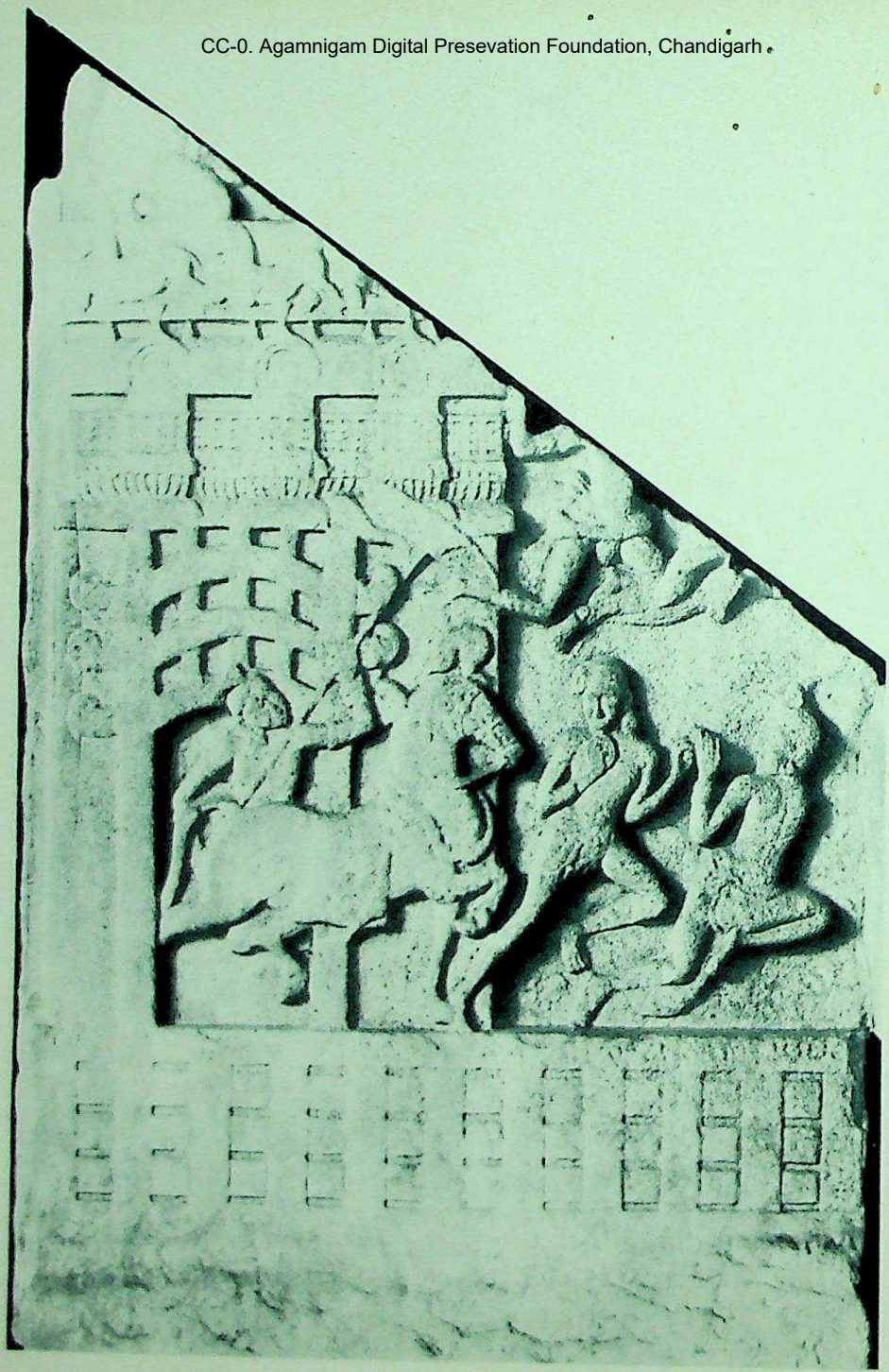
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh,

TÊTE TROUVÉE A MATHOURÂ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

TÊTE DE BOUDDHA DE L'ÉCOLE D'AMARÂVATÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



LE GRAND DÉPART. ECOLE D'AMARÂVATÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

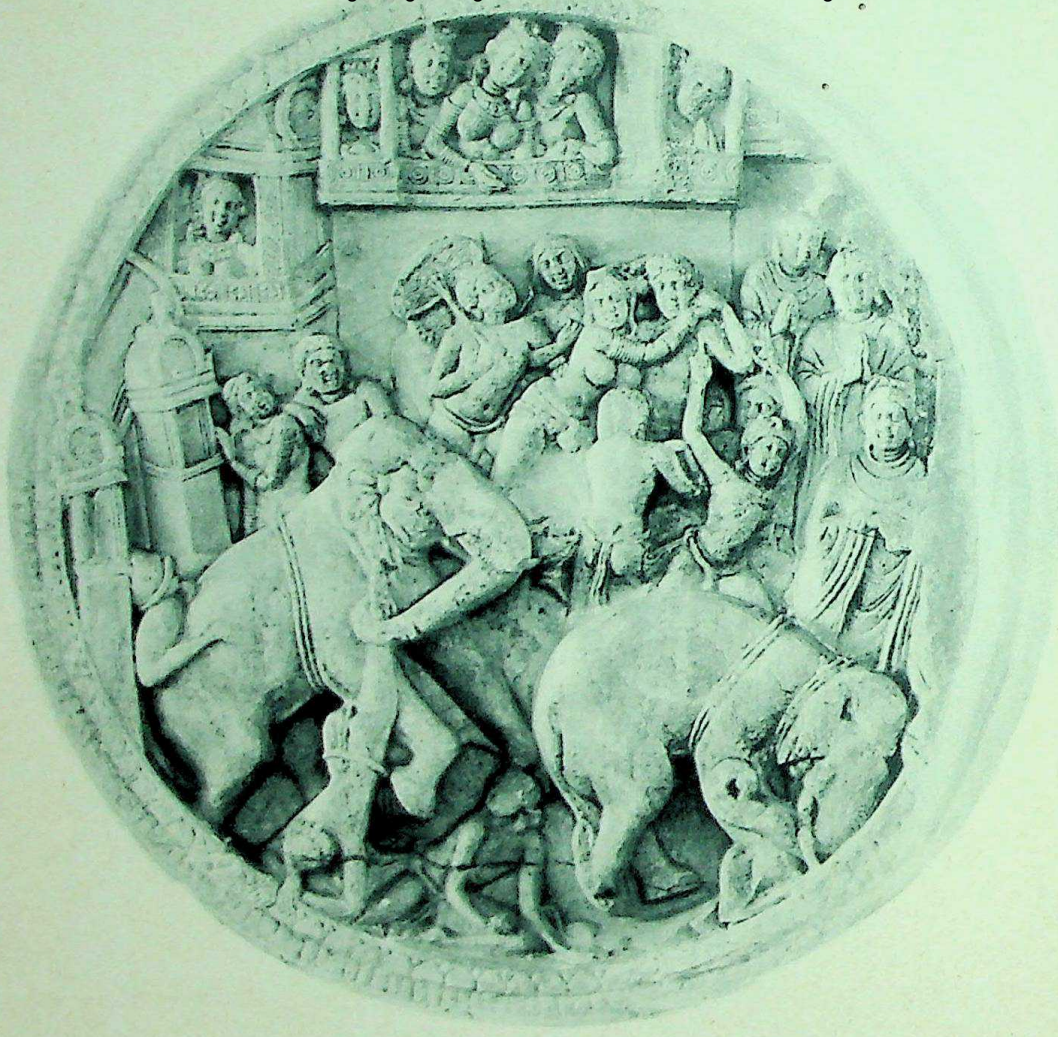
LE GRAND DÉPART - SIAM
XVIII[e] Siècle *(Musée Guimet)*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

RELIEF BOUDDHIQUE. ÉCOLE D'AMARÂVATÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CONVERSION DE L'ELEPHANT FURIEUX. ECOLE D'AMARÂVATÎ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

LES DIEUX EMPORTANT AUX CIEUX
LE BOL A AUMONES DU BOUDDHA.
ECOLE D'AMARÂVATÎ

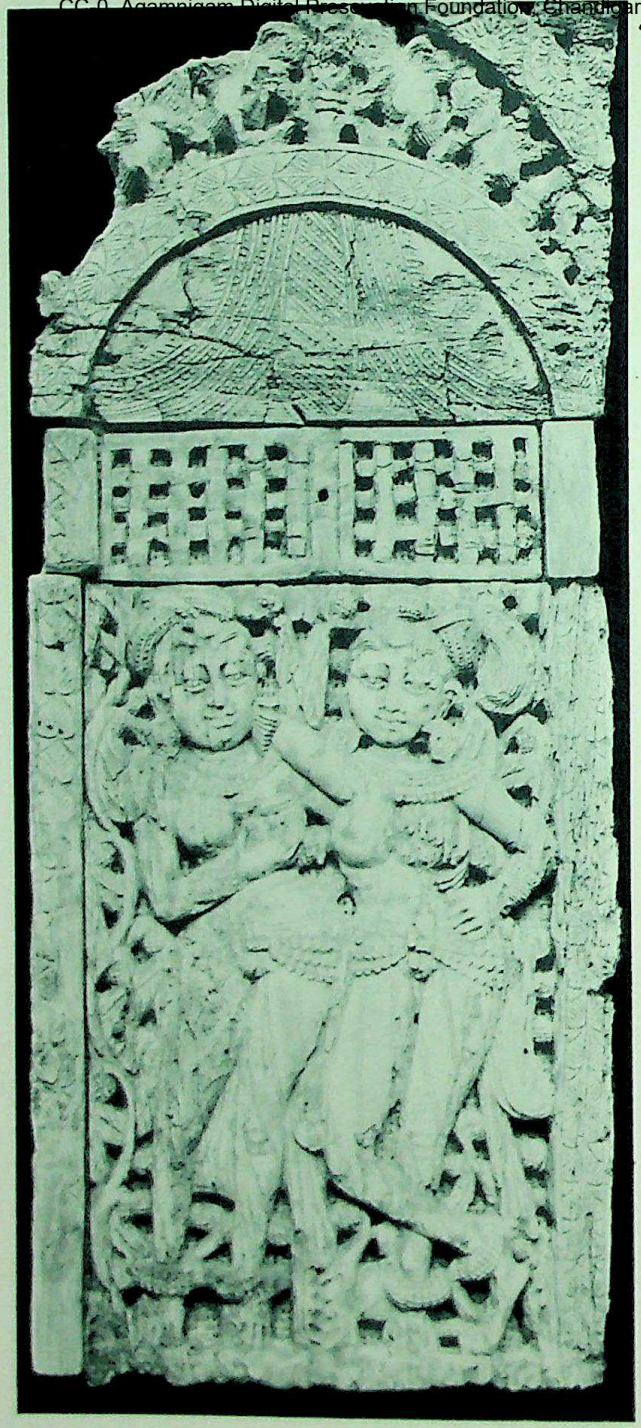
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

BOUDDHA DE L'ÉCOLE D'AMARÂVATÎ

CC-0. Agamnigarh Digital Presevation Foundation, Chandigarh

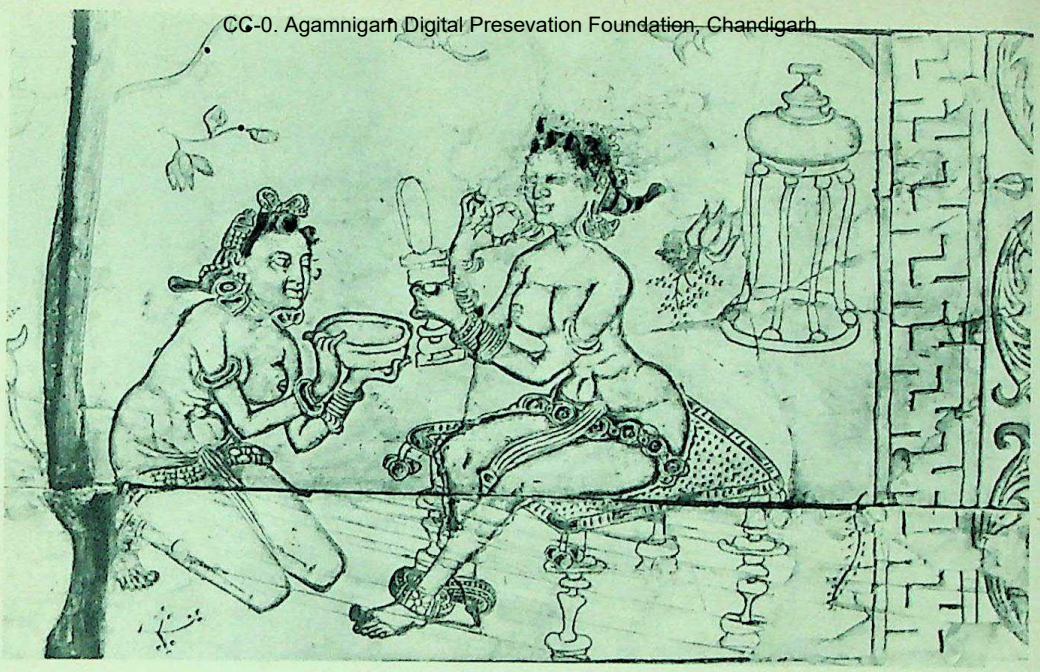
BOUDDHA TROUVÉ A K'ORAT (SIAM)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



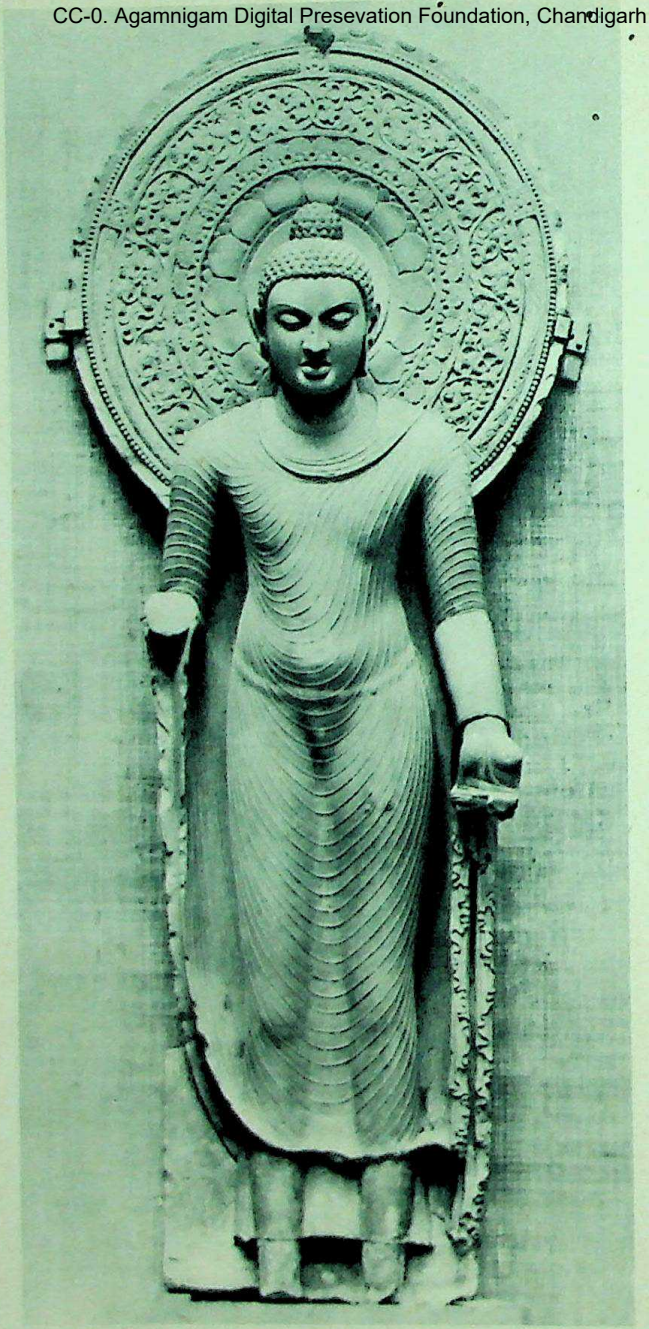
IVOIRE SCULPTÉ TROUVÉ A BEGRÂM
(AFGHANISTAN)

CC-0. Agamnigarh Digital Presevation Foundation, Chandigarh



IVOIRE SCULPTÉ TROUVÉ A BEGRÂM (AFGHANISTAN)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



BOUDDHA GOUPTA A MATHOURÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

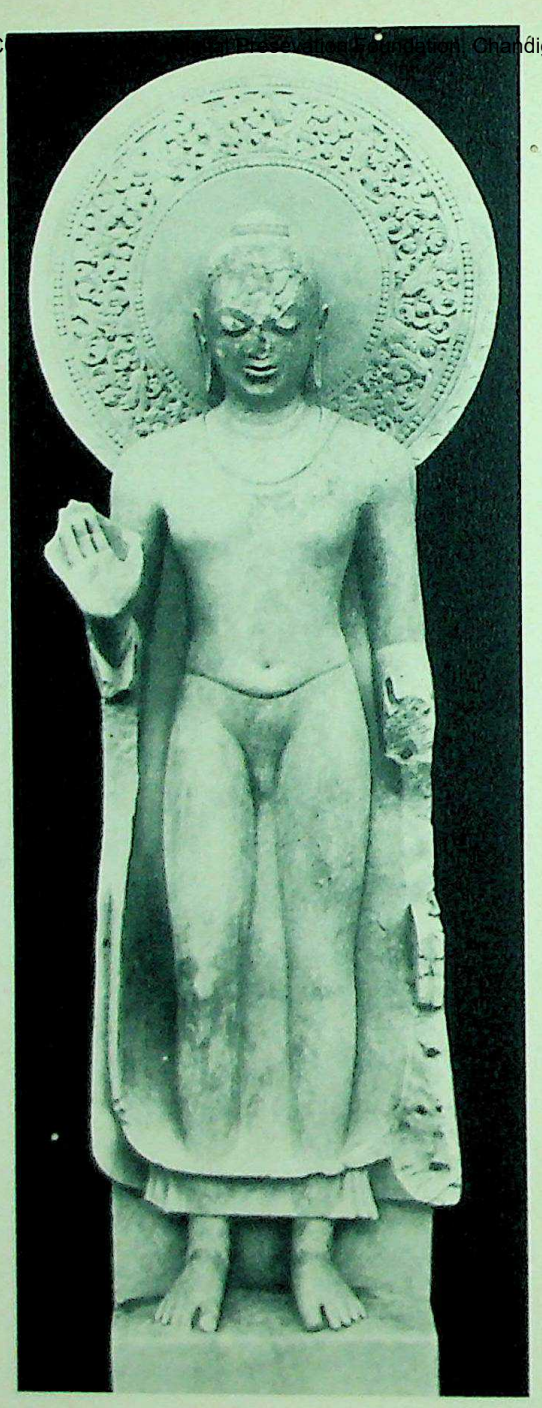
LE PARADIS JAINA - SITTANAVÂSAL
VI[e] Siècle - Copie S. Katchadourian *(Musée Guimet)*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

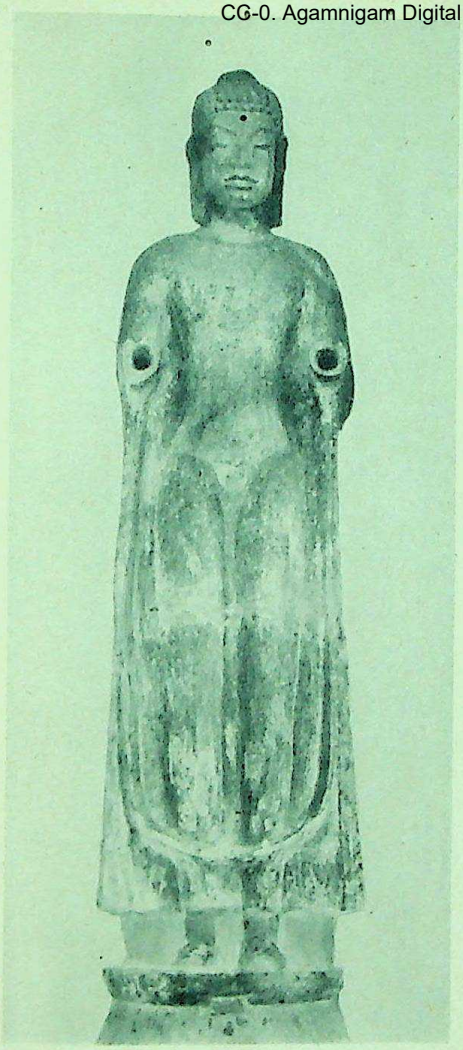
BOUDDHA GOUPTA A SÂRNÂTH

C[illegible] Chandigarh



BOUDDHA GOUPTA A SÂRNÂTH

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



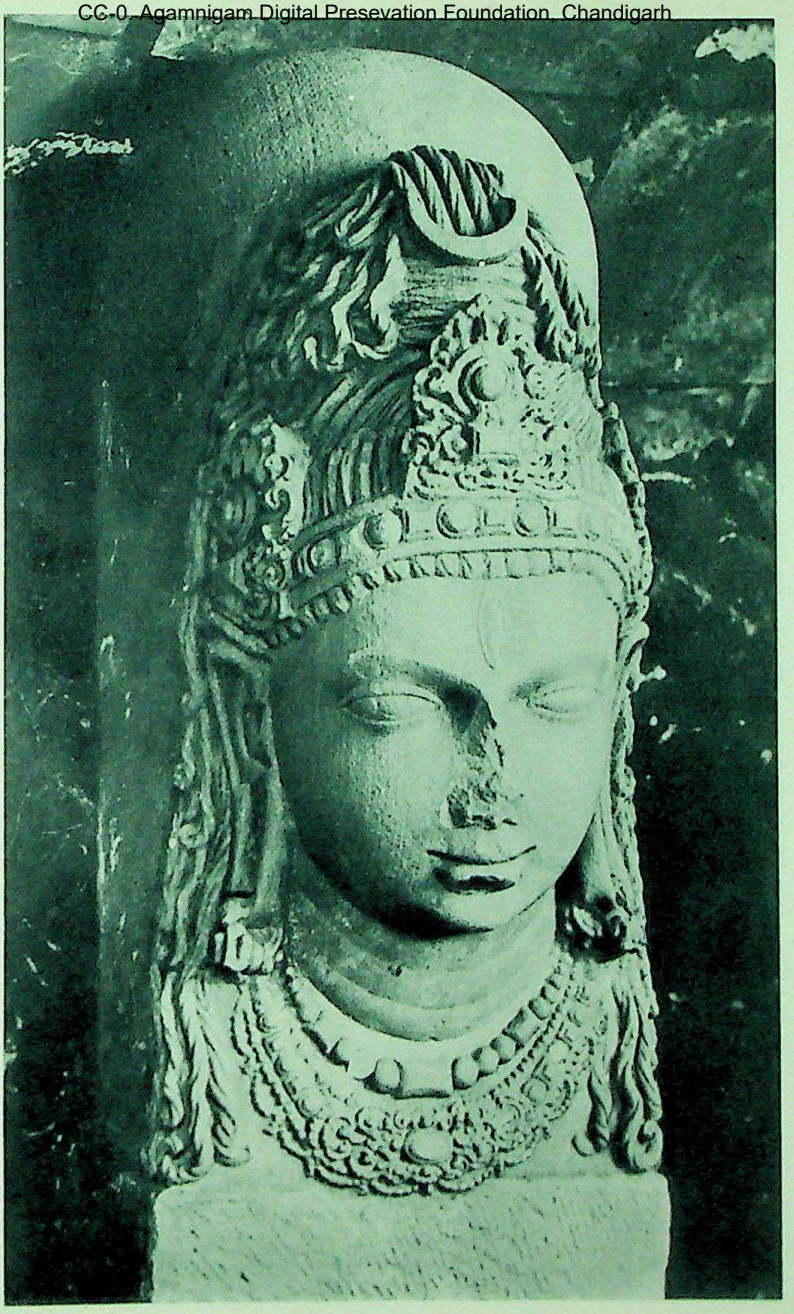
BOUDDHA TROUVE A PRAH PATHOM
(SIAM)

BOUDDHA TROUVE A BORNEO

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

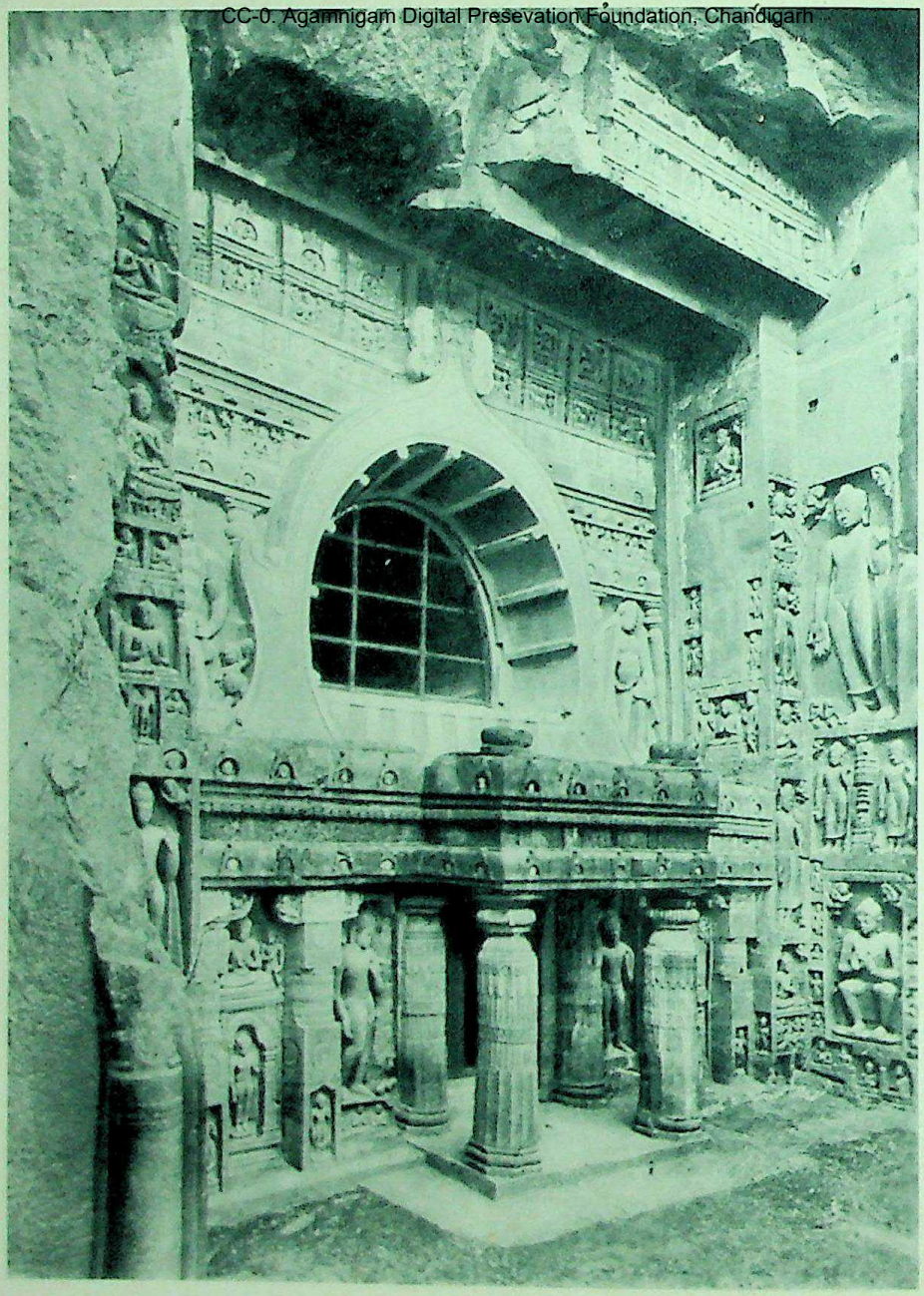
TÊTE D'AVALOKITEÇVARA A MATHOURÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



ÇIVA-LINGA GOUPTA
DANS LE SANCTUAIRE DE BHOUMÂRA

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

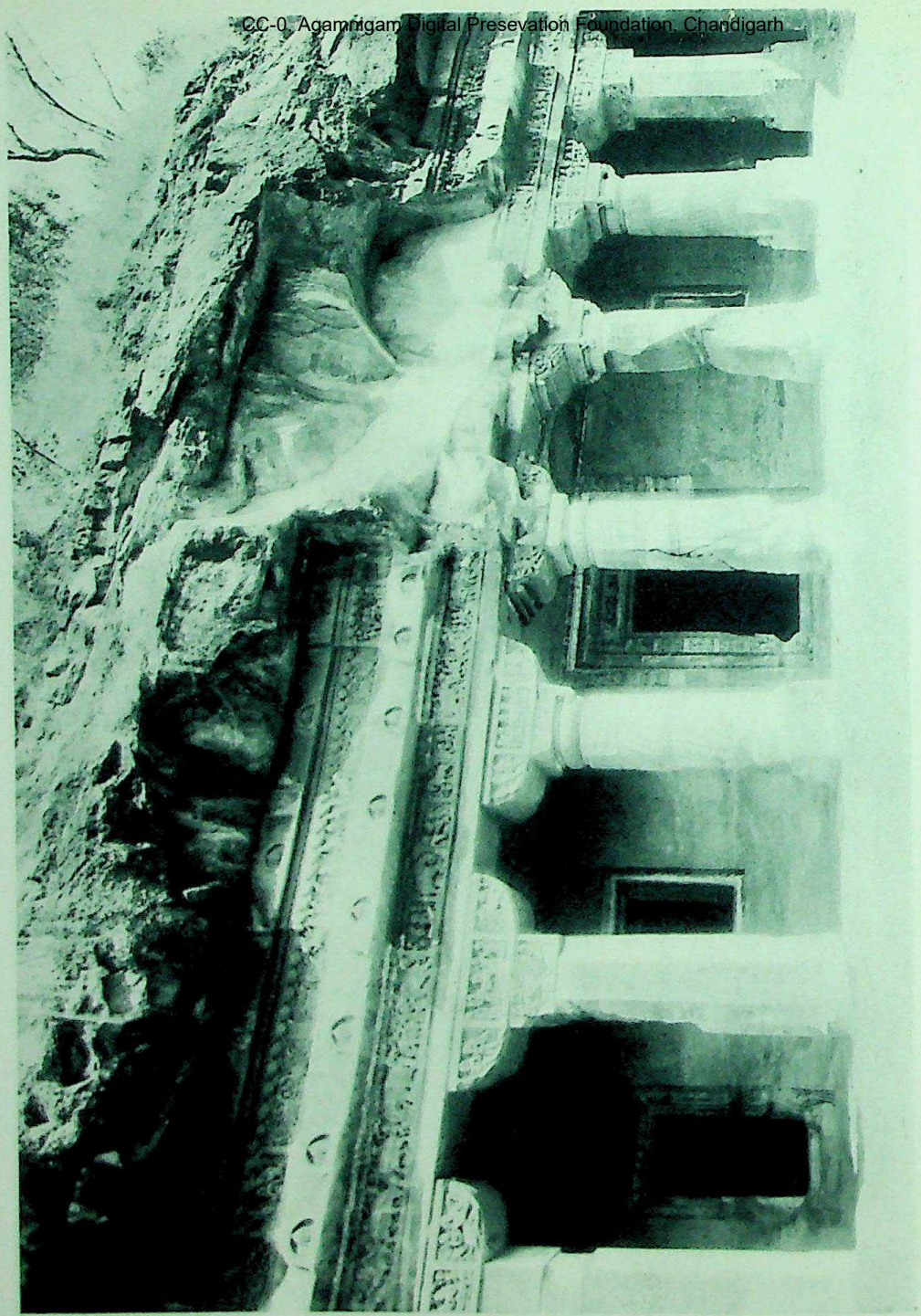


FAÇADE DE LA CAVERNE XIX A AJANTÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

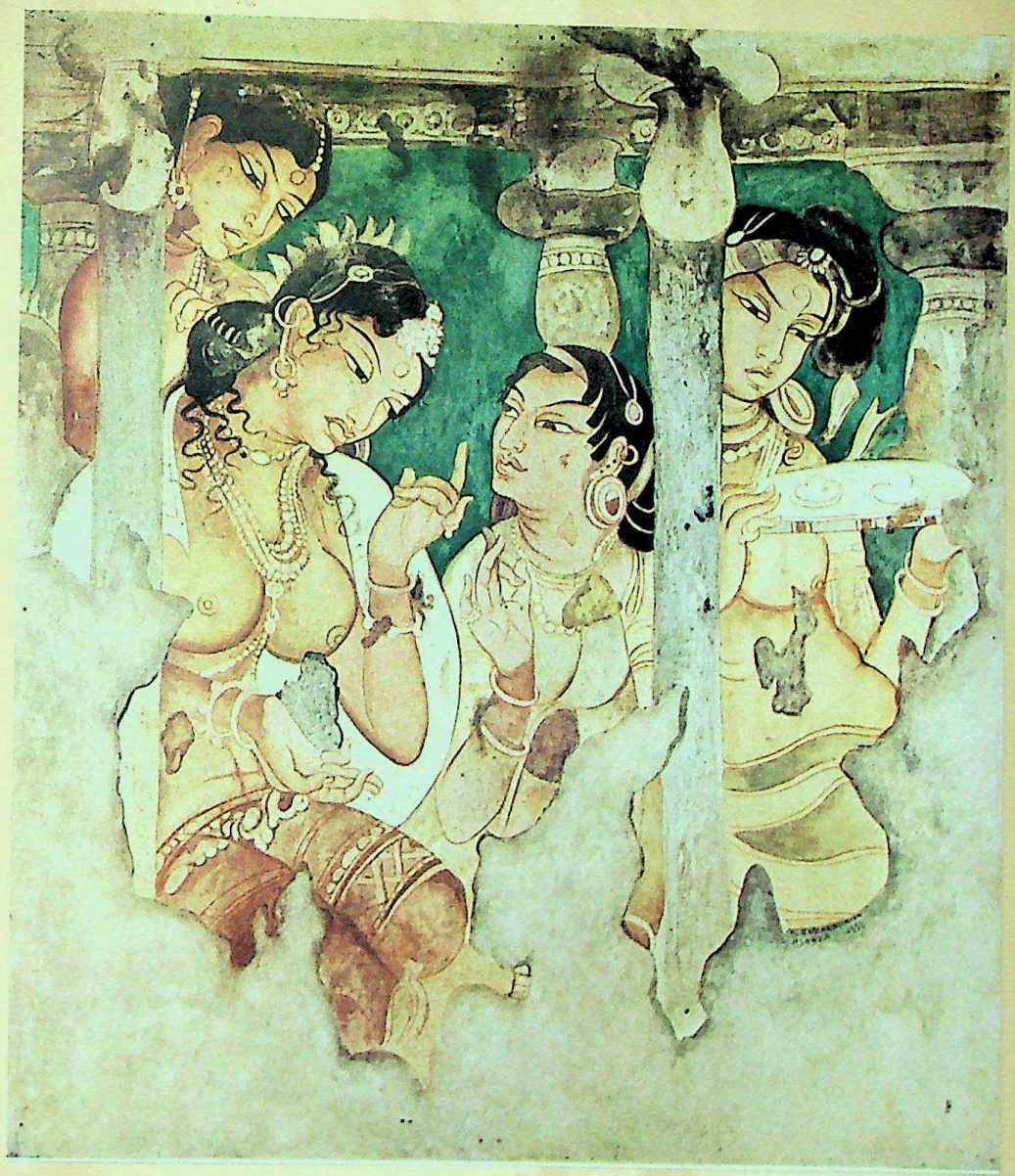
INTÉRIEUR DE LA CAVERNE XIX A AJANTÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



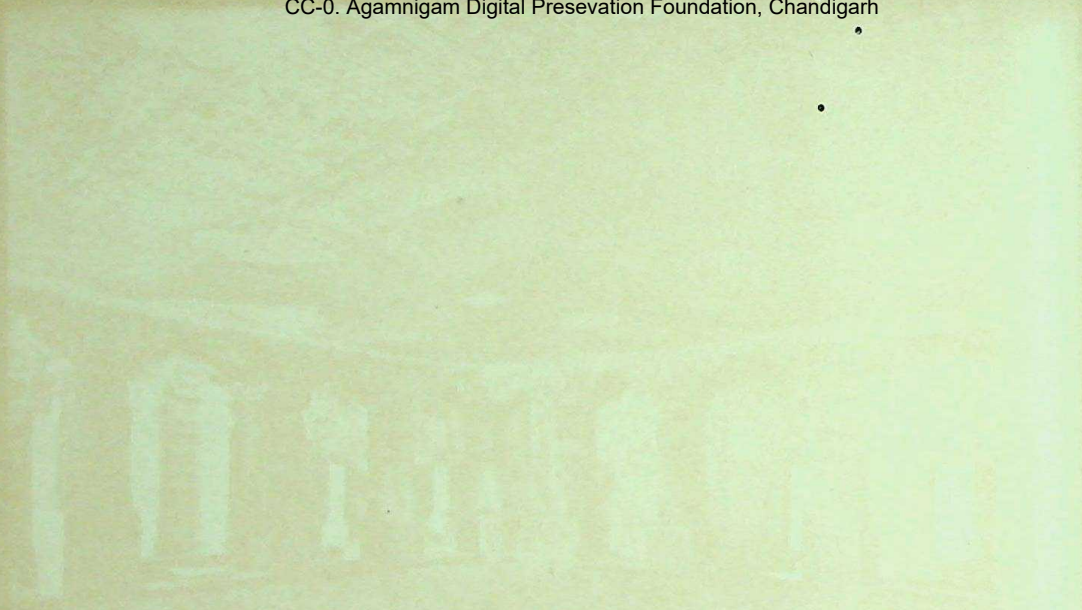
FAÇADE DE LA CAVERNE I A AJANTÂ

CC-0. Agamnigam-Digital Presevation Foundation, Chandigarh

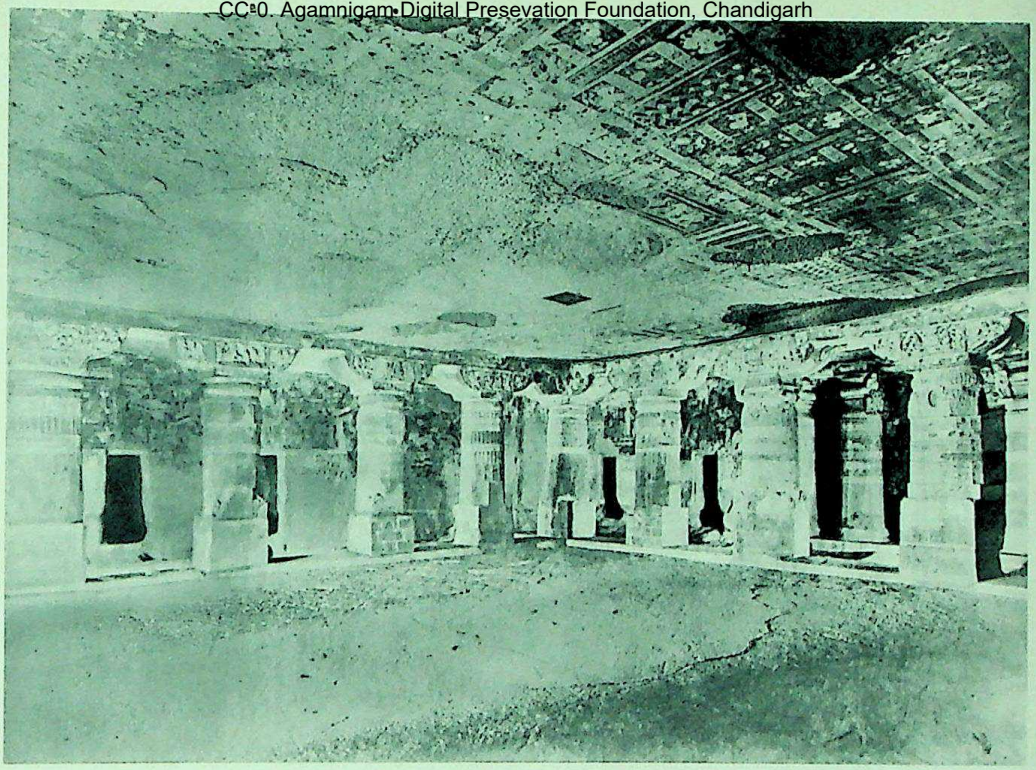


SCÈNE DE PALAIS - AJANTÂ
VI[e] Siècle - Copie S. Katchadourian *(Musée Grimet)*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



INTERIEUR DE LA CAVERNE I A AJAṆṬÂ

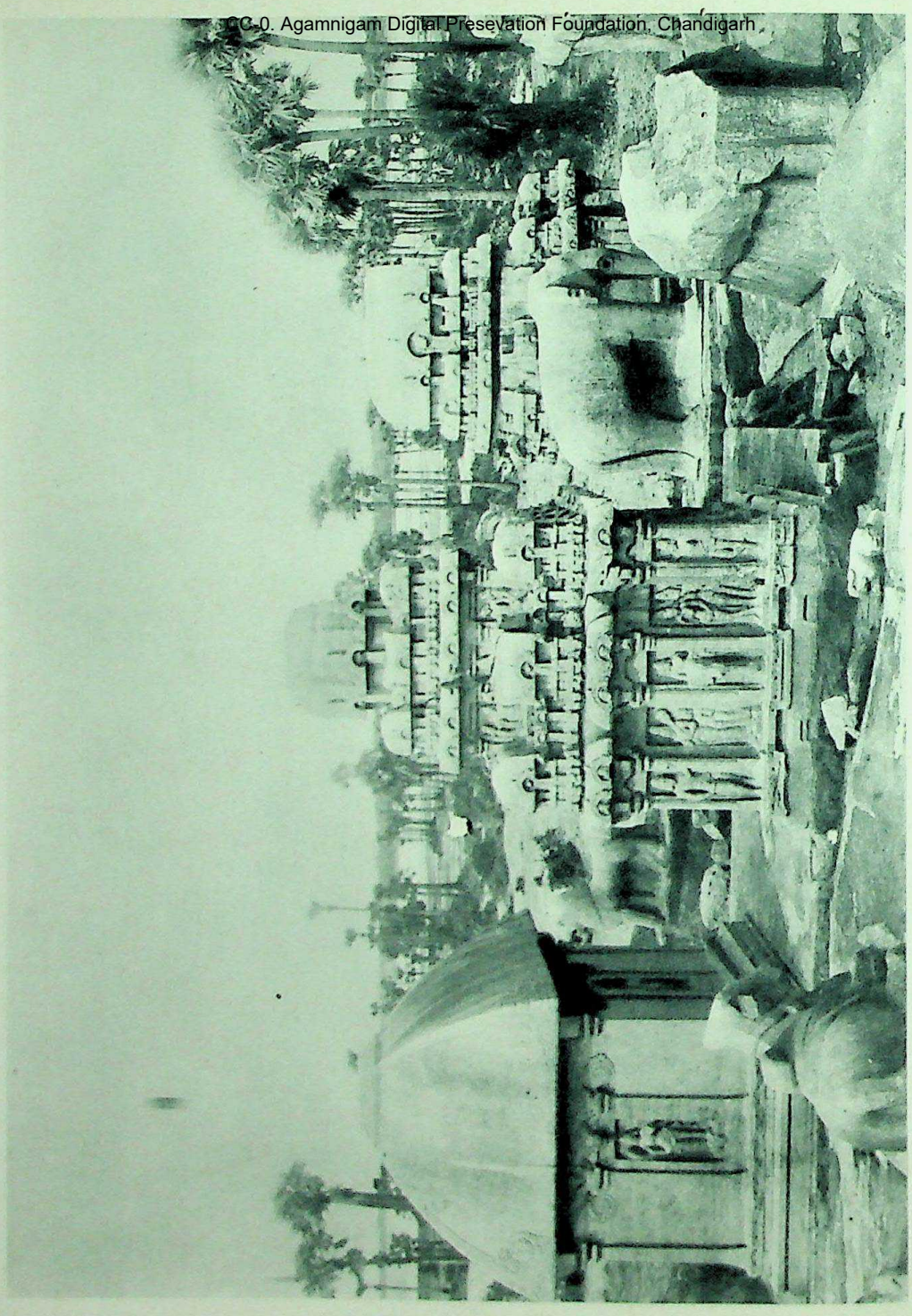
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

PEINTURE MURALE A AJANTÂ. DEUX ANACHORÈTES

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

PEINTURE MURALE A AJANTÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

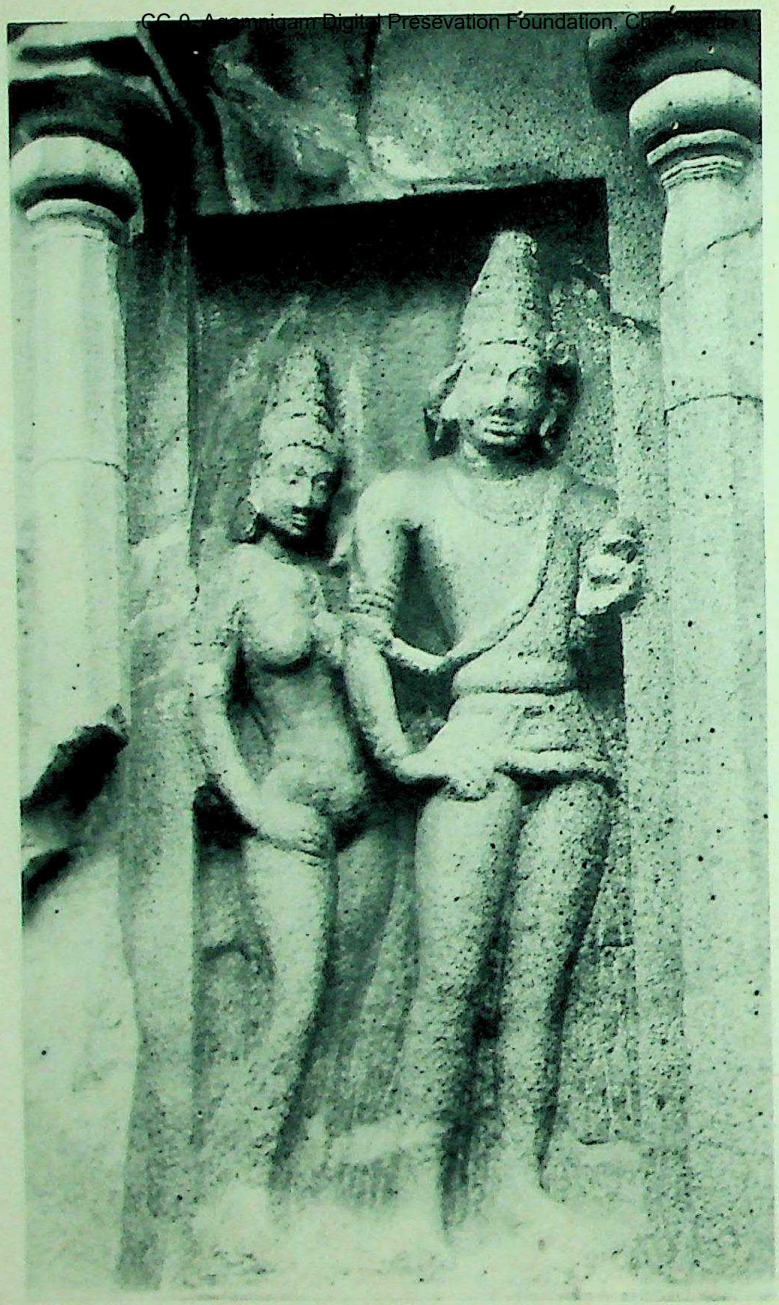


GROUPE DE SANCTUAIRES A MÂVALIPOURAM

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

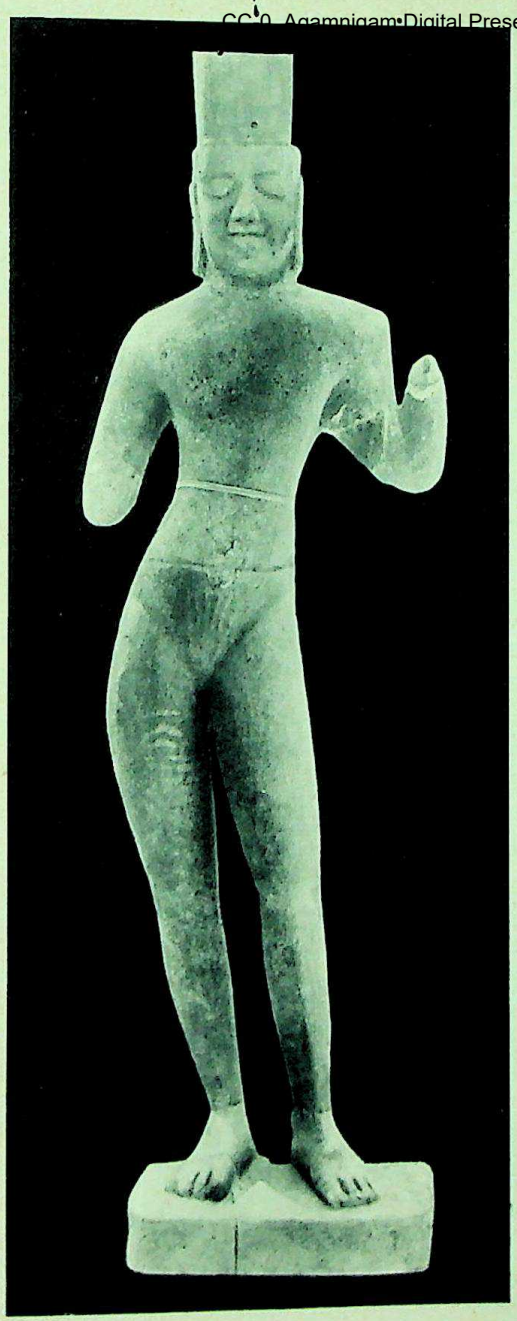
LE GANEÇA RÂTHA A MÂVALIPOURAM

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation. Chennai.

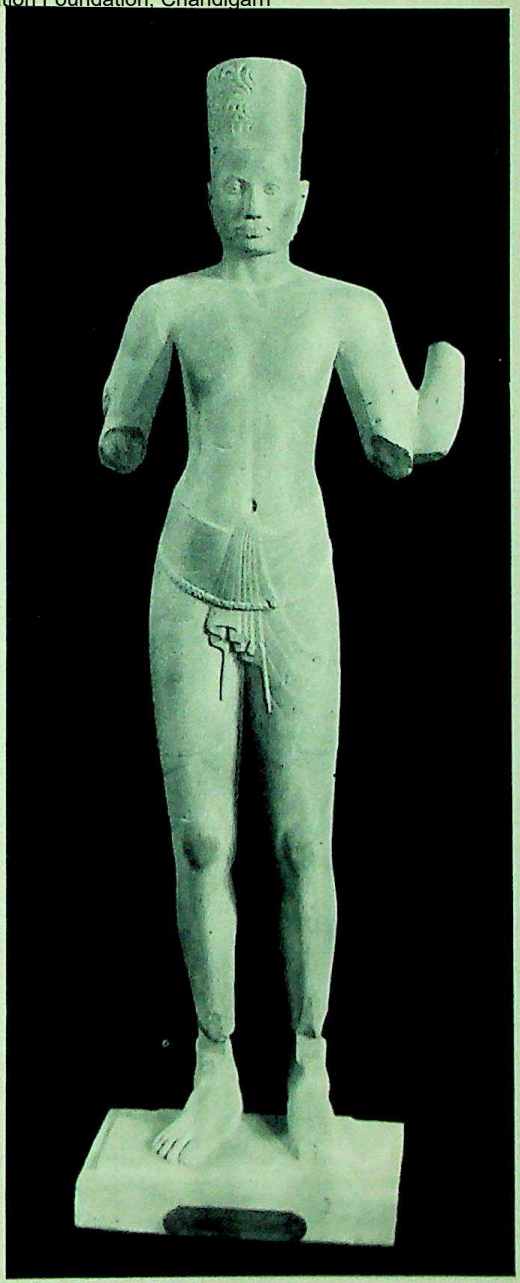


SCULPTURE PALLAVA
DE MÂVALIPOURAM

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

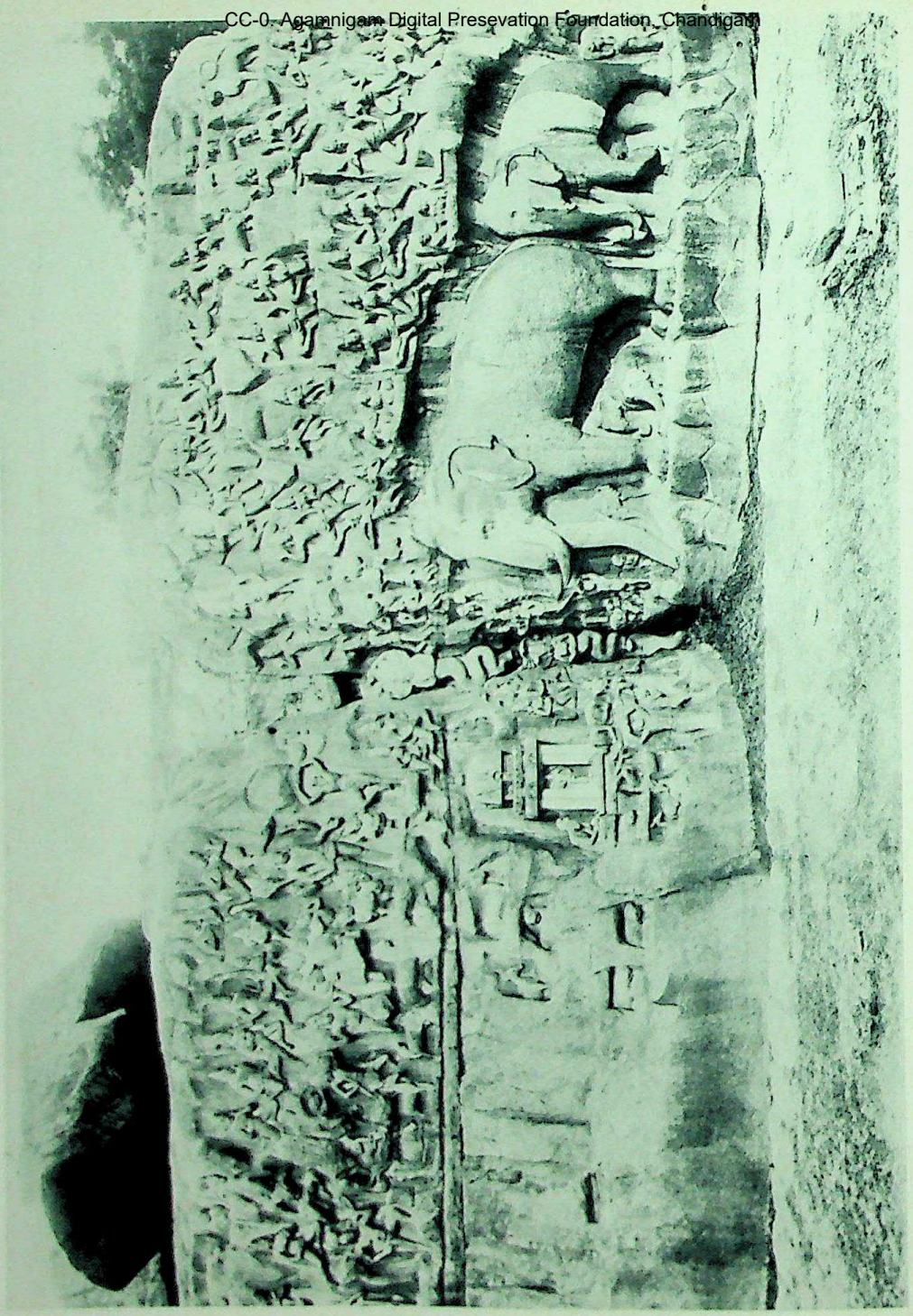


VISHNOU TROUVE A ÇRÎDEB
(SIAM CENTRAL)



HARIHARA
TROUVÉ AU PRASAT ANDET
(CAMBODGE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



LA DESCENTE DU GANGE A MAVALIPOURAM

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

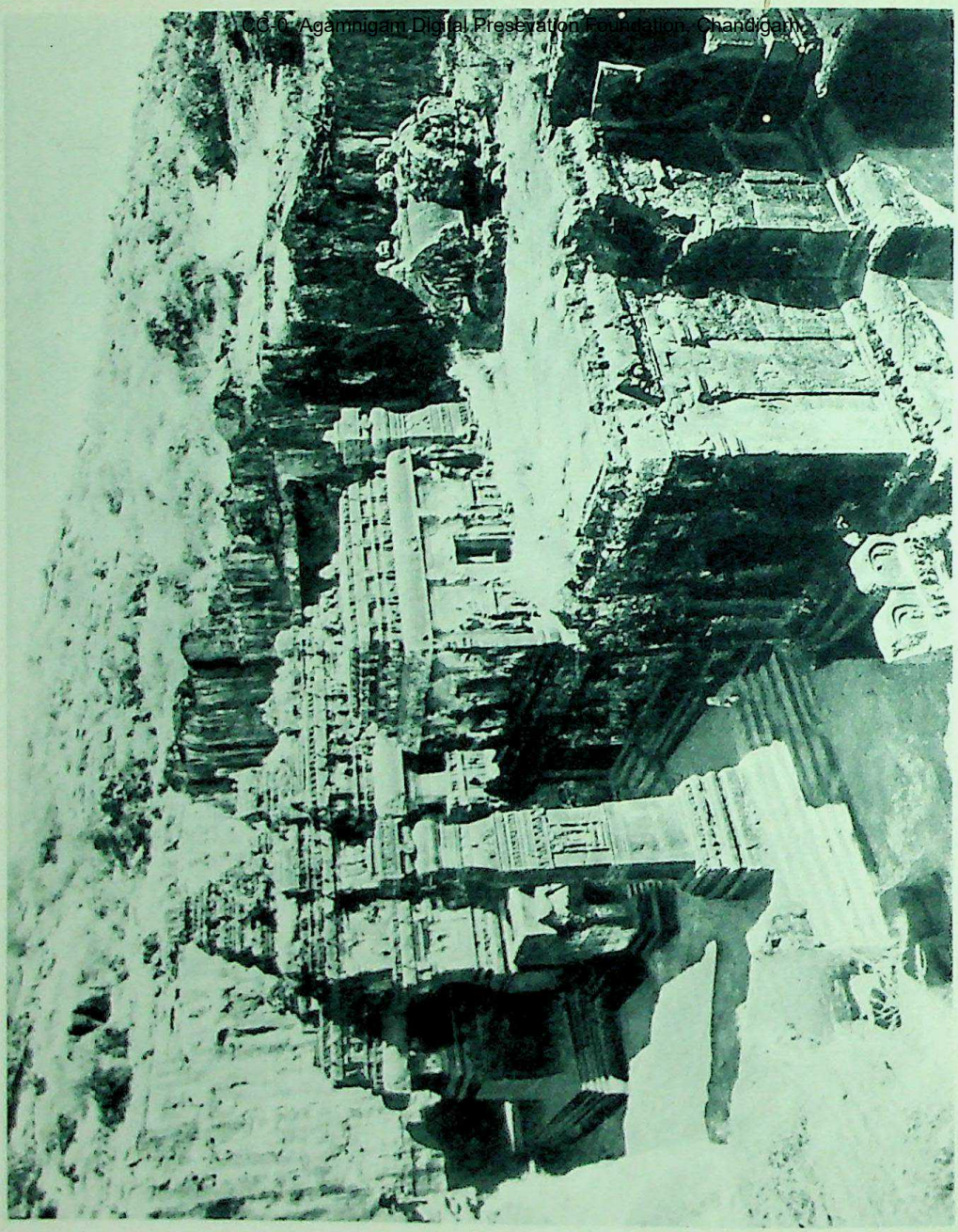
ASCÈTE EN PRIÈRES - TIBET
XVIII[e] Siècle - Mission J. Bacot *(Musée Guimet)*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

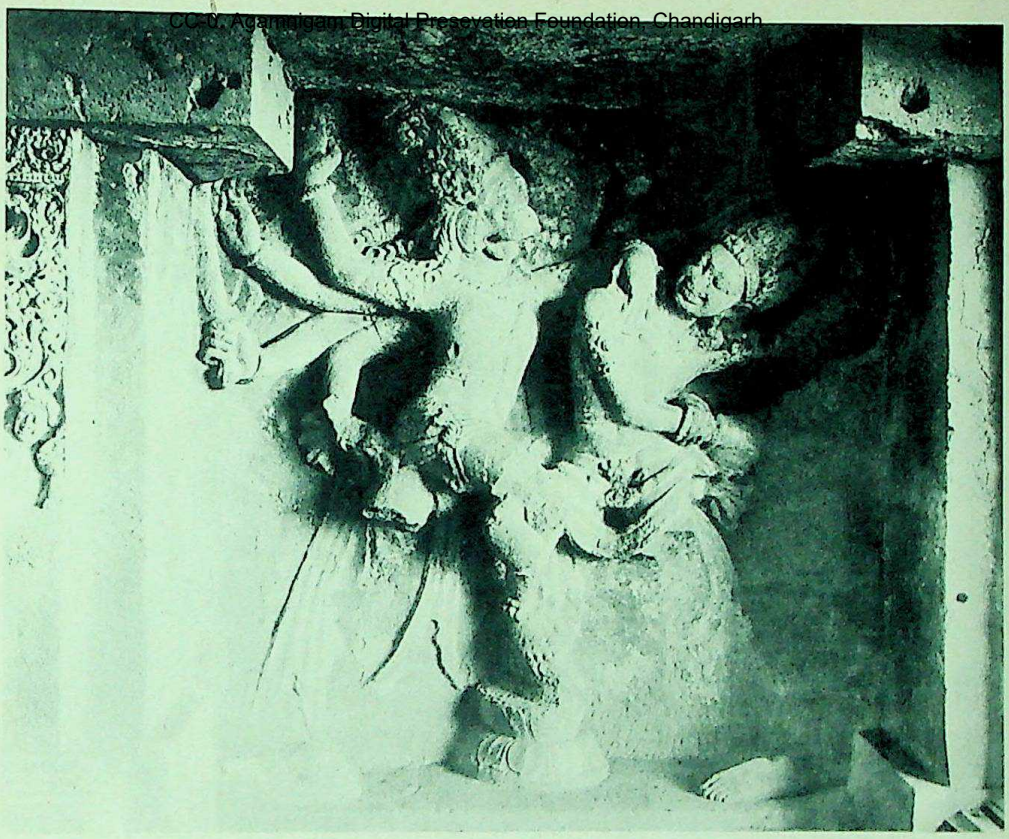
ASCÈTE EN PRIÈRES. DÉTAIL DE LA DESCENTE DU GANGE
A MÂVALIPOURAM

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



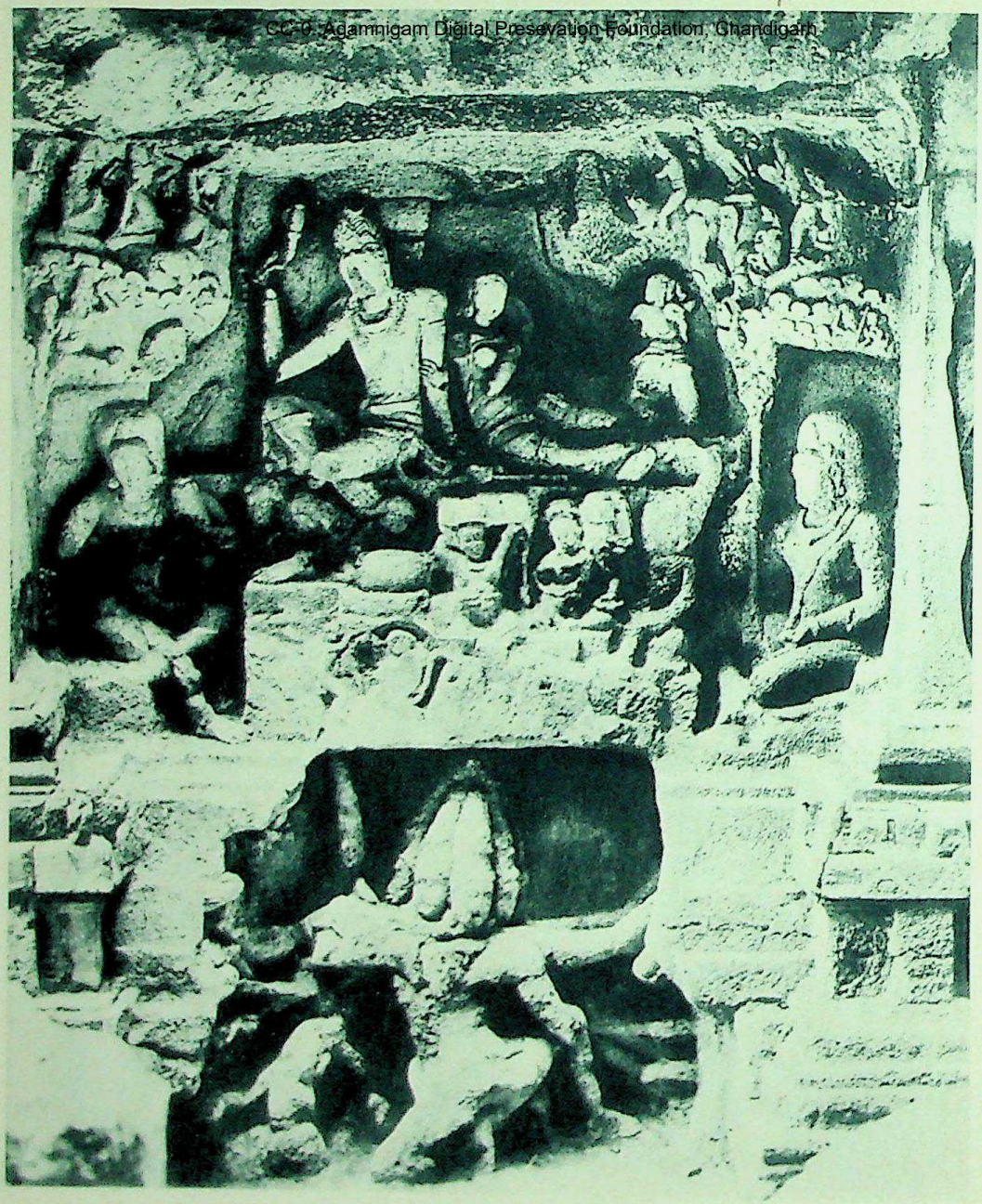
LE KAILÂSANÂTHA A ELLORÂ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



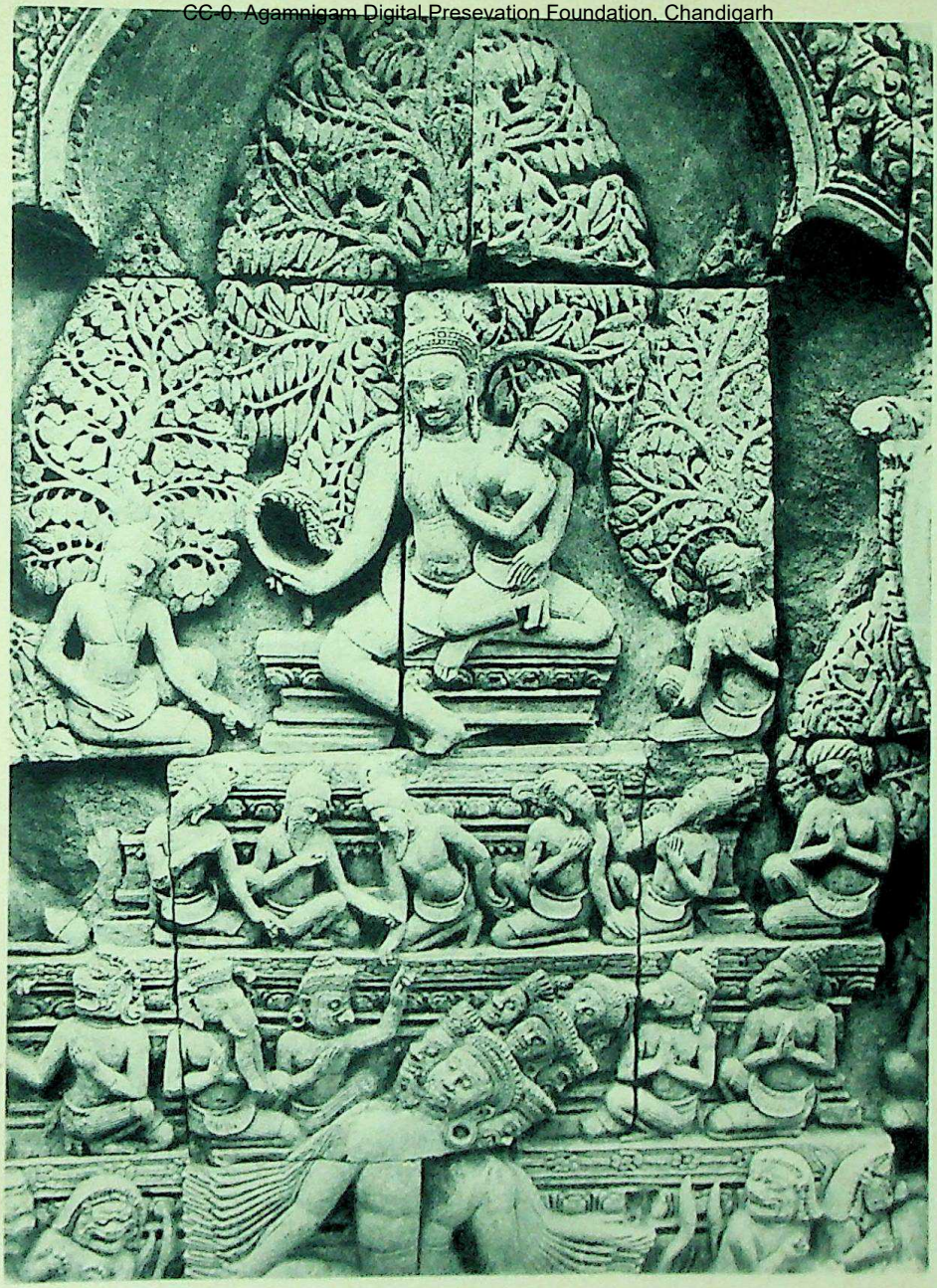
VISHNOU CHÂTIANT L'IMPIE. HAUT RELIEF A ELLORÂ

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



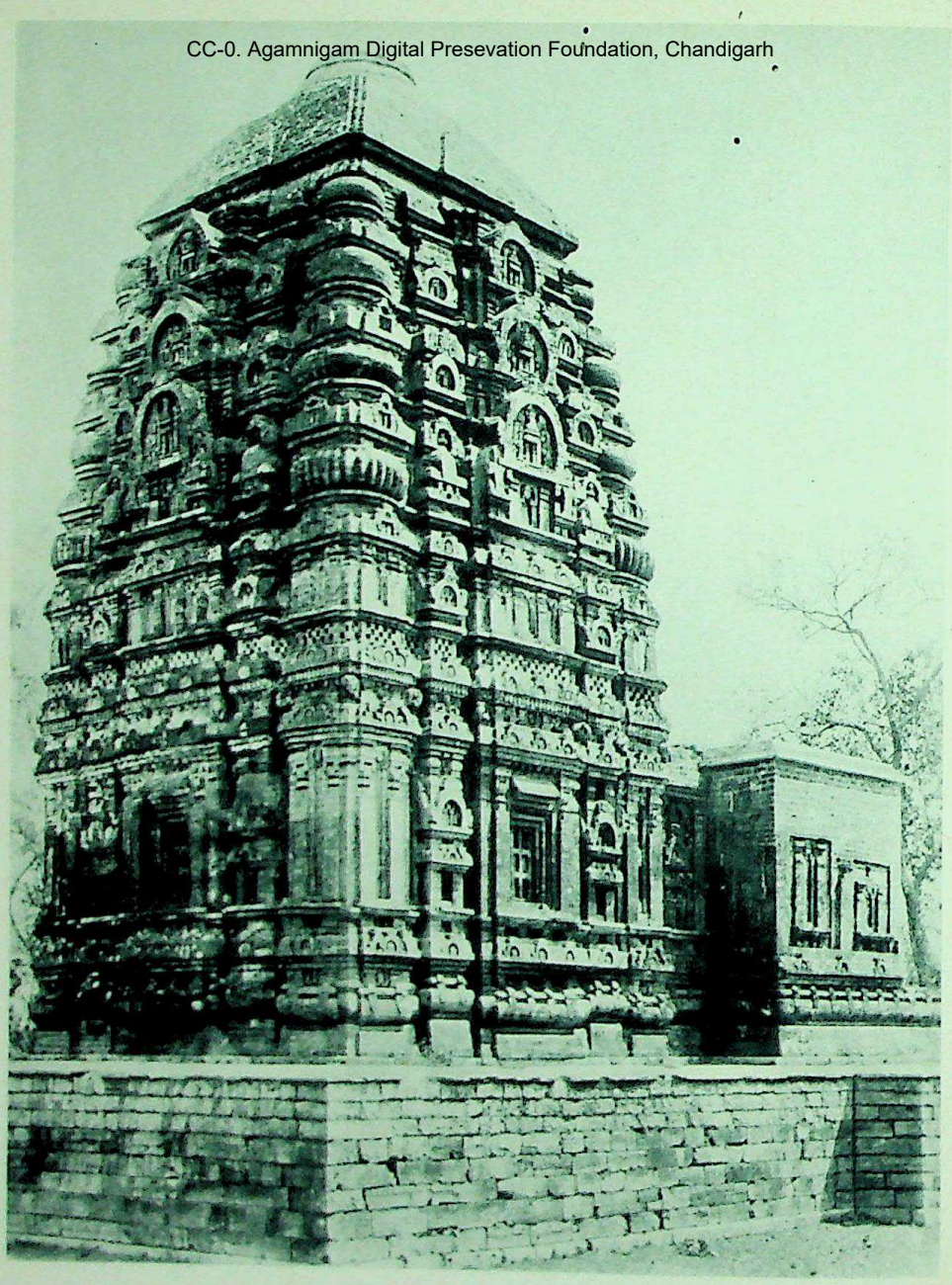
ÇIVA ET PÂRVATÎ SUR LE MONT KAILÂSA A ELLORÂ

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



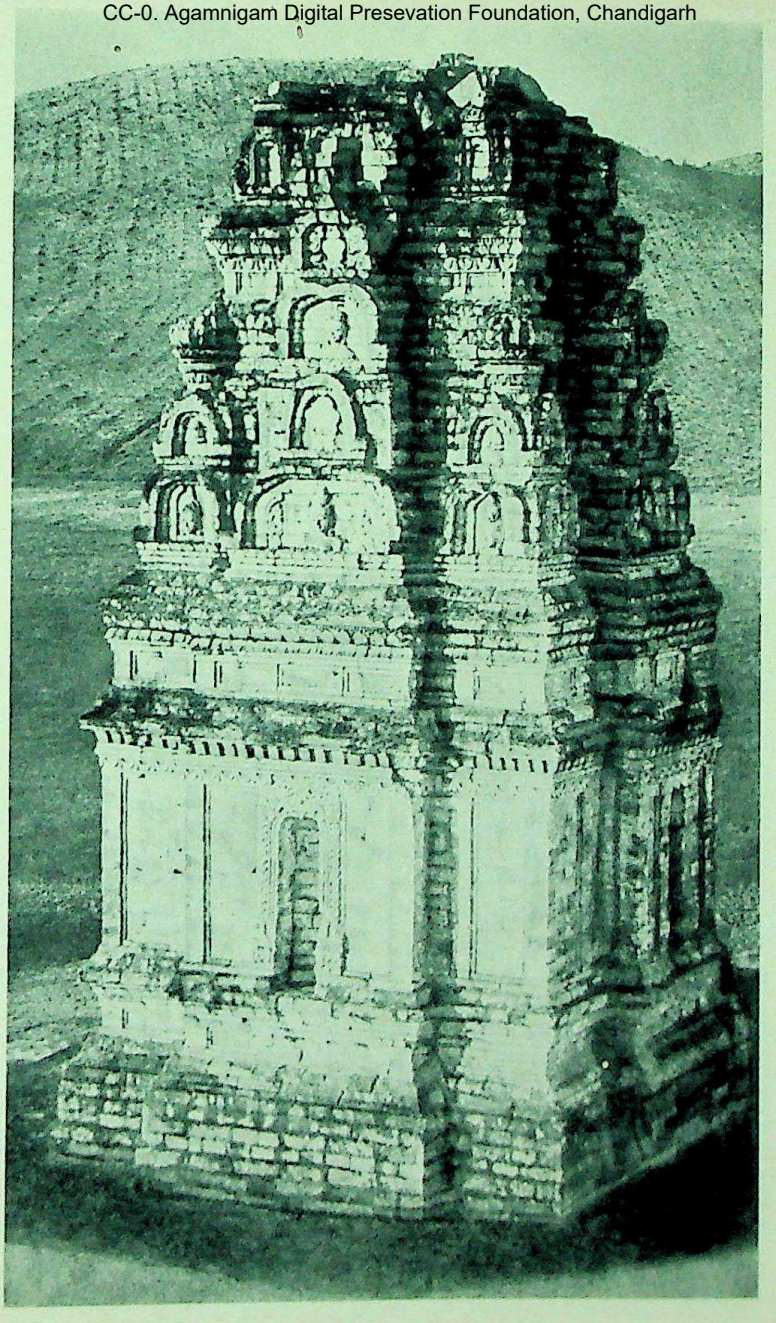
ÇIVA ET PÂRVATÎ SUR LE MONT KAILÂSA A BANTEAI SREI
(CAMBODGE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



TEMPLE DE SIRPOUR (RAIPOUR)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



TEMPLE DE BHÎMA. PLATEAU DE DIENG (JAVA)

CC-0. Kunhingam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

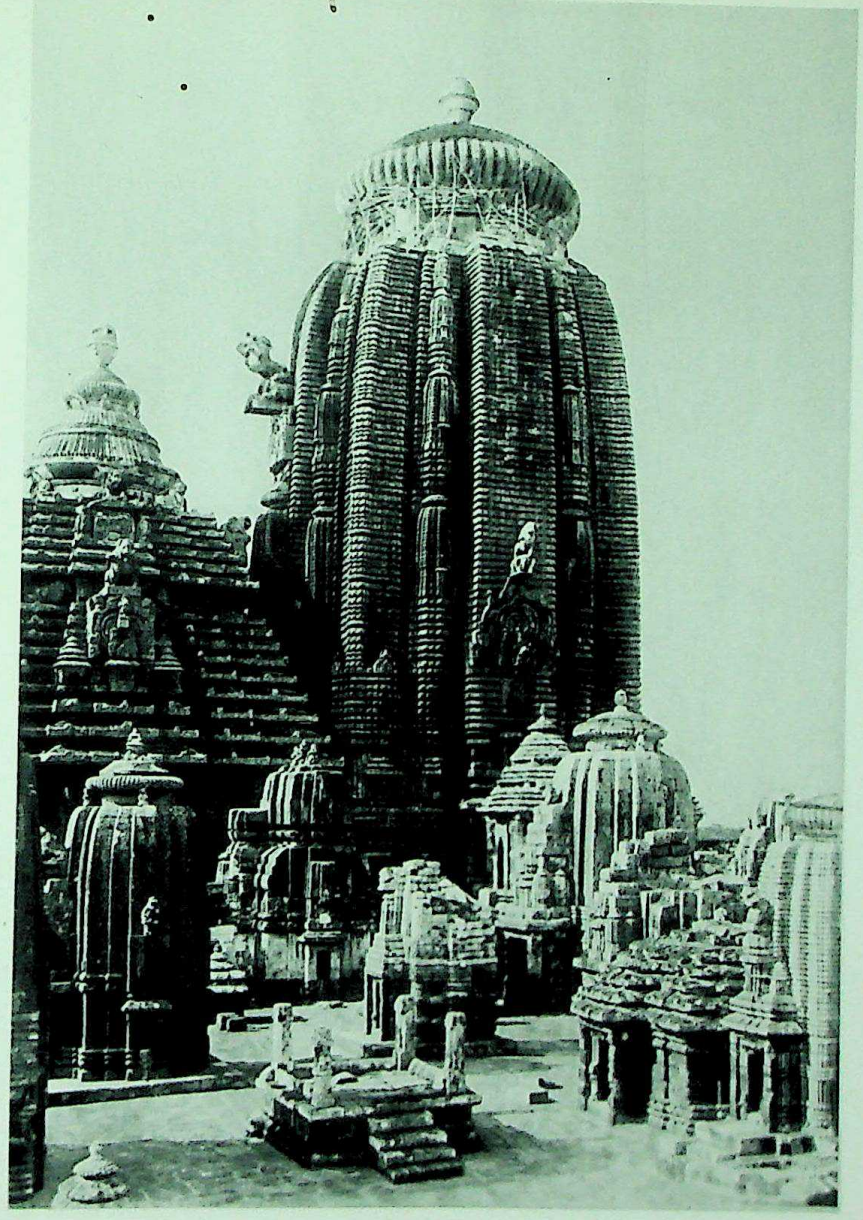
TOUR-SANCTUAIRE A SAMBOR PREI KOUK (CAMBODGE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MANUSCRIT JAINA - GOUJERÂT
XII - XIII[e] Siècles *(Musée Guimet)*

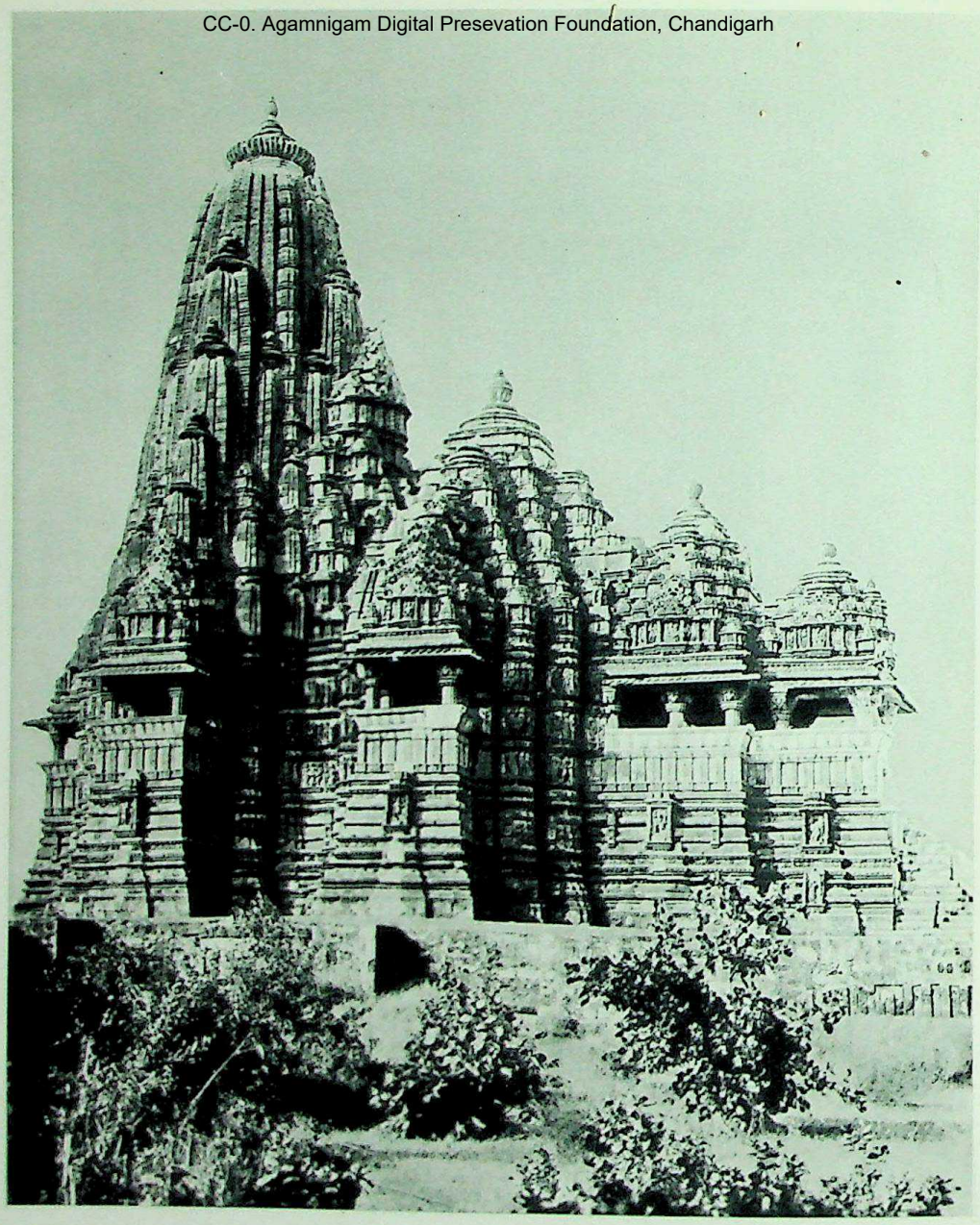
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



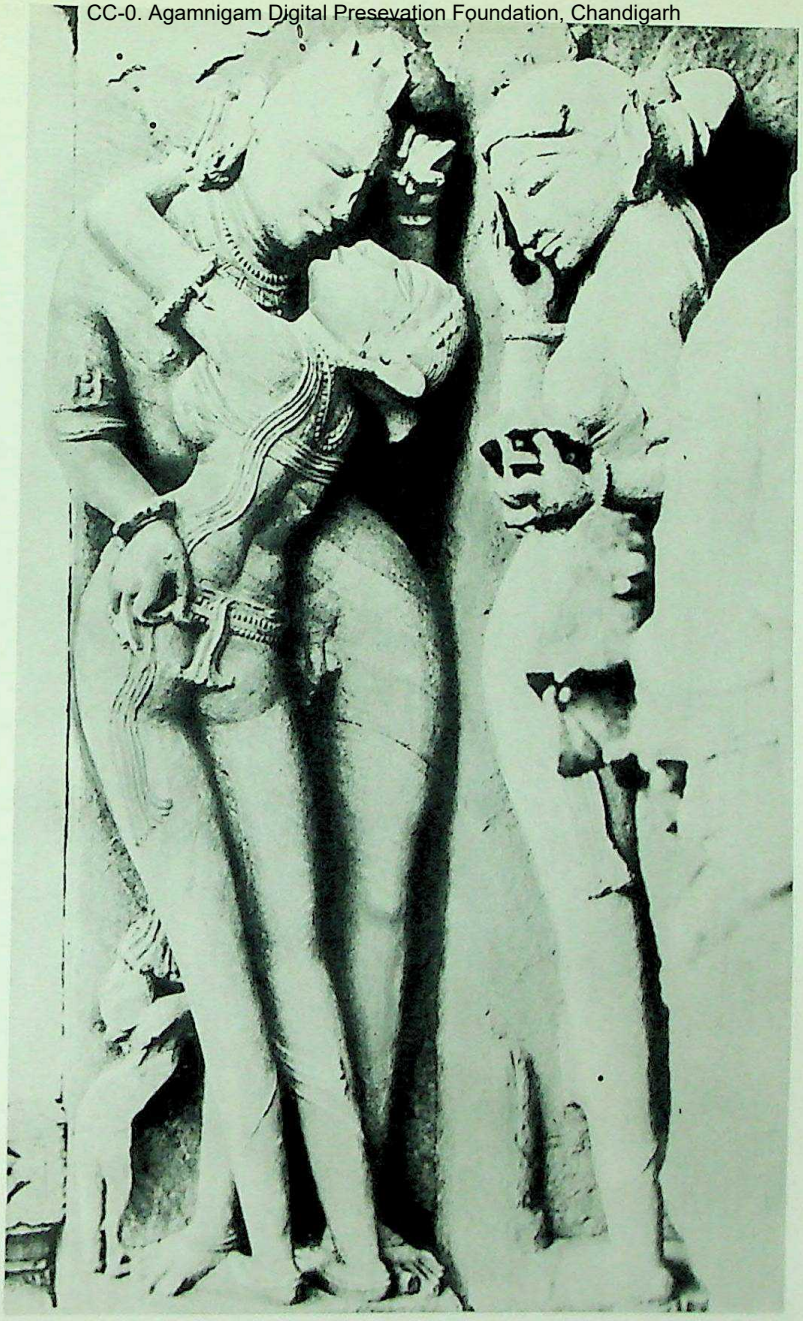
TEMPLE DU LINGARÂJA A BHOUVANEÇVARA (ORISSÂ)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



TEMPLE A KHAJOURÂHO (INDE CENTRALE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



COUPLE AU TEMPLE DE KHAJOURÂHO
(INDE CENTRALE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MATERNITÉ. STYLE DU NORD

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

MATERNITÉ A BHOUVANEÇVARA (ORISSÂ)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

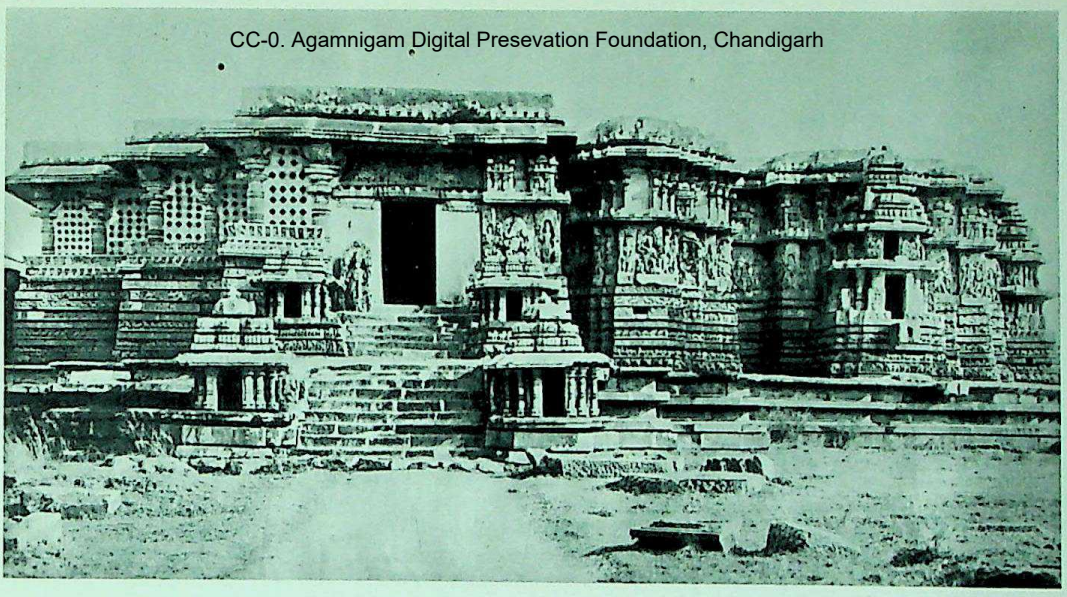
TÊTE PROVENANT DE KONARAK (ORISSÂ)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MARIONNETTE JAVANAISE - (WAYANG POURWA)
(Musée Guimet)

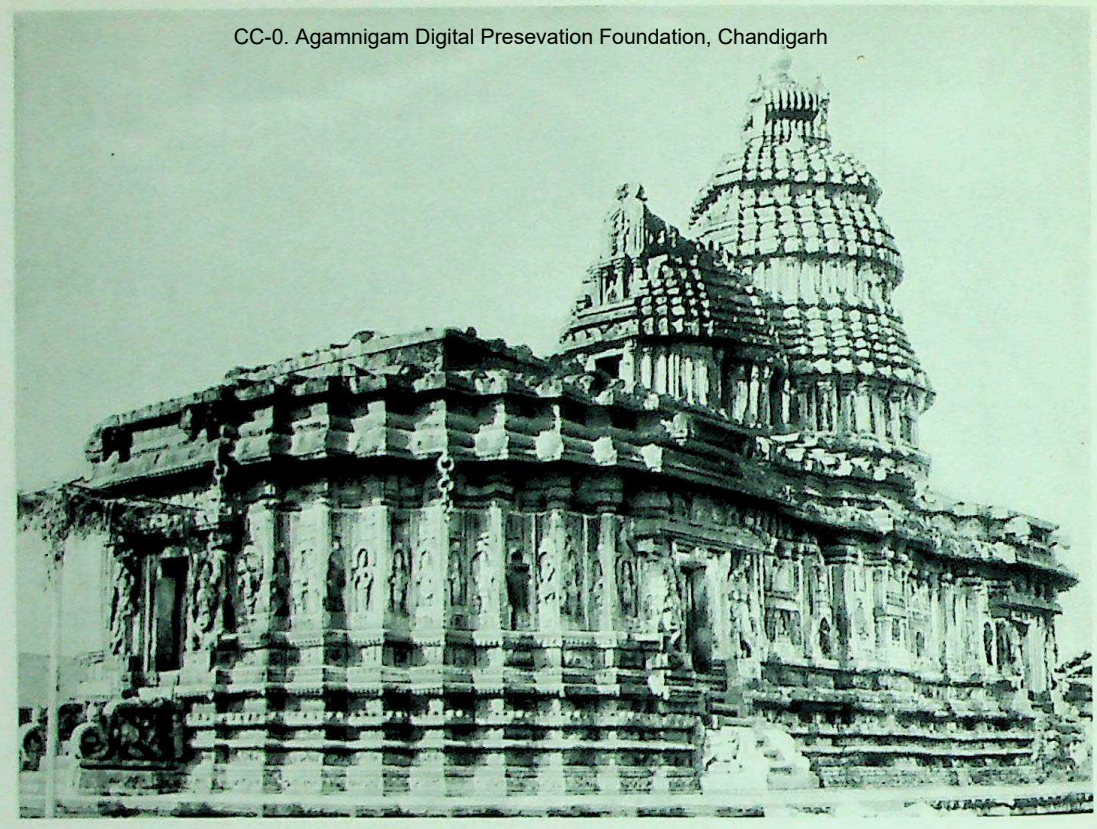
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



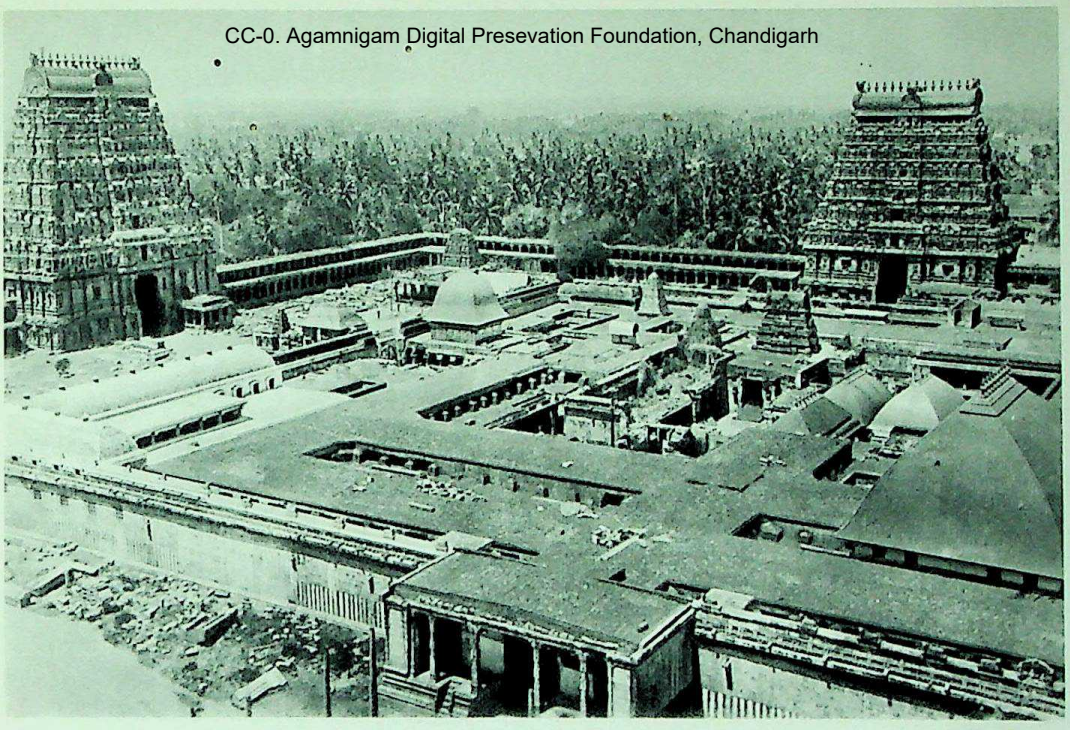
TEMPLE DE HOYSHALEÇVARA A HALEBID (MYSORE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



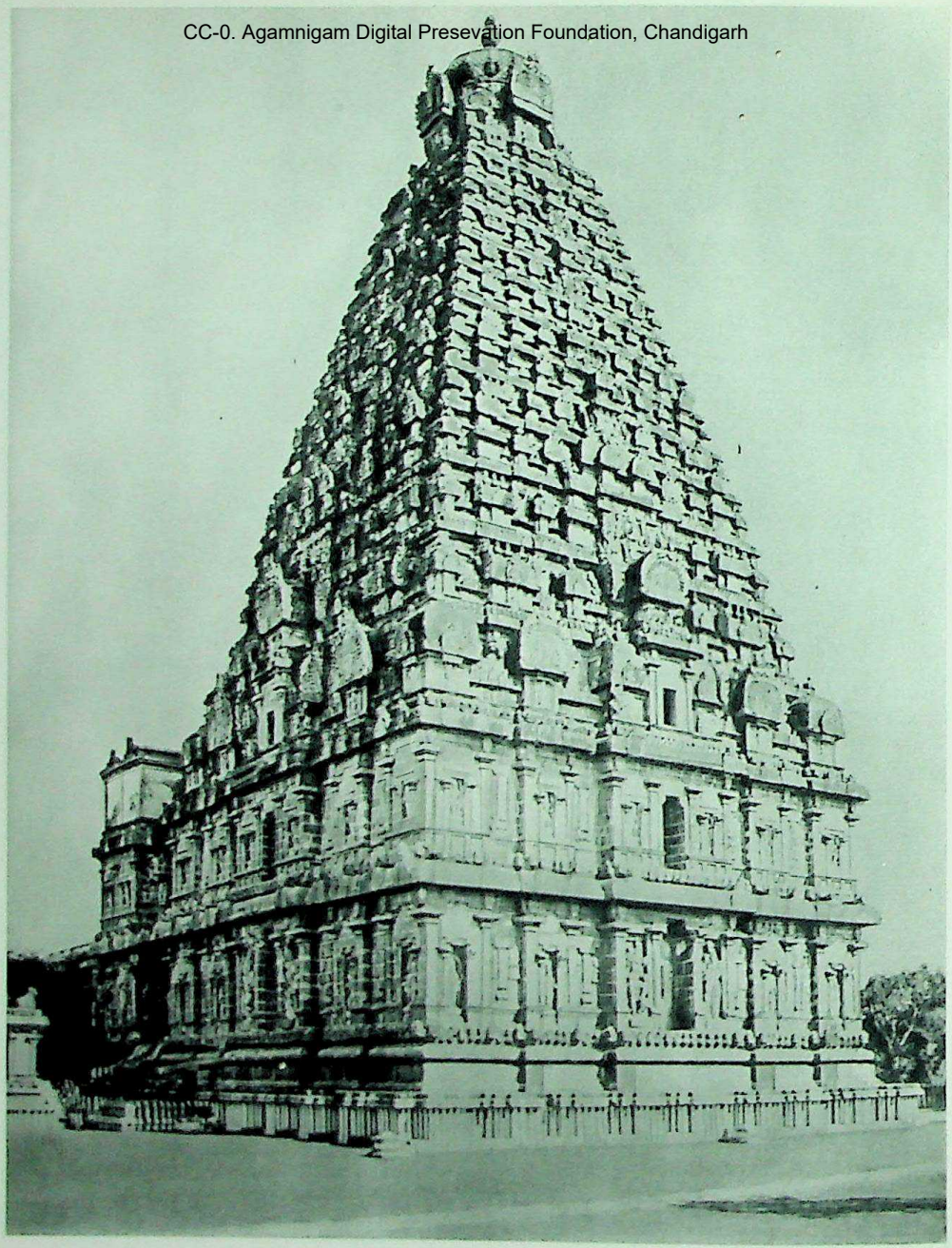
TEMPLE DE ÇRINGERI (MYSORE)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



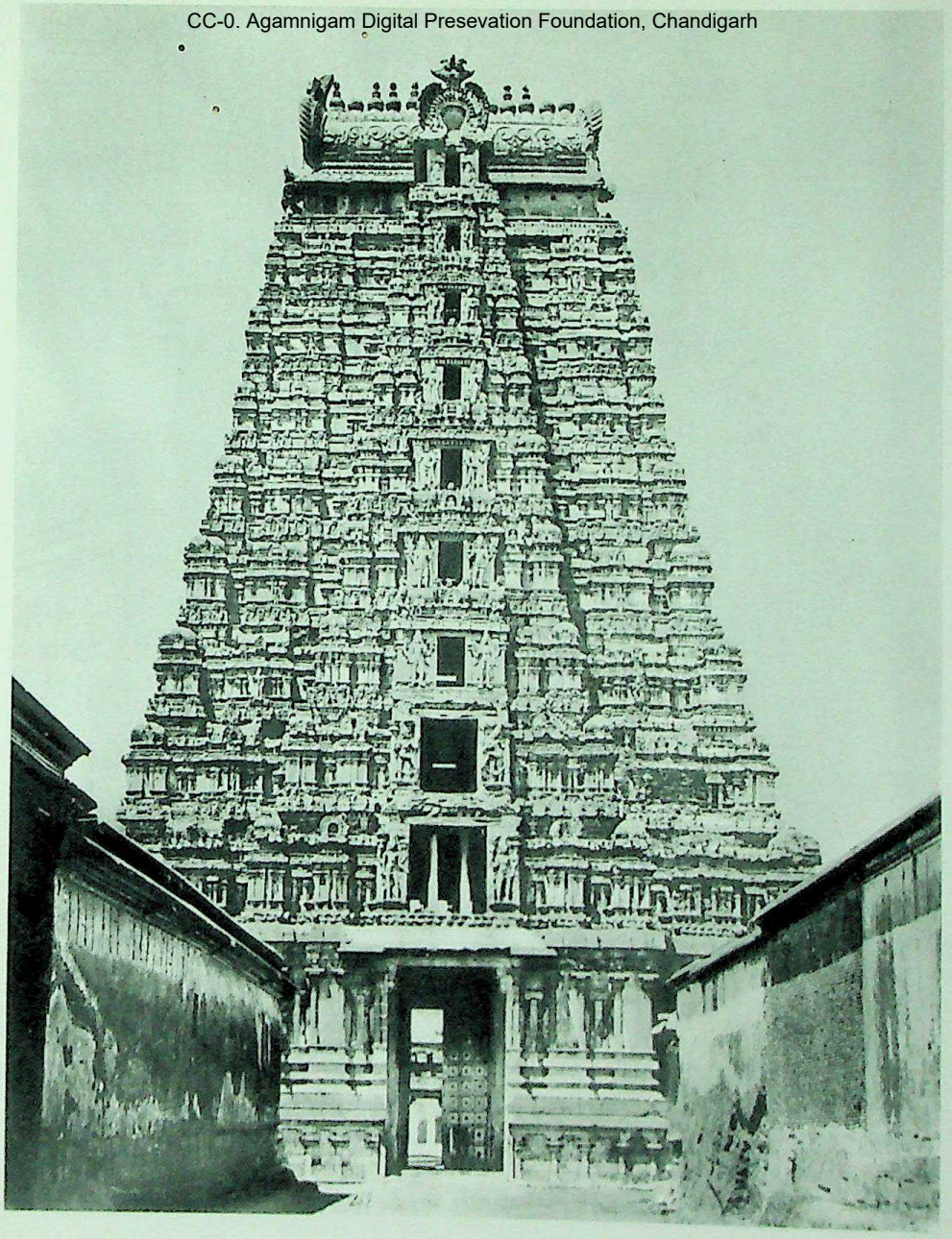
TEMPLE DE CHIDAMBARAM (ARCOT)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



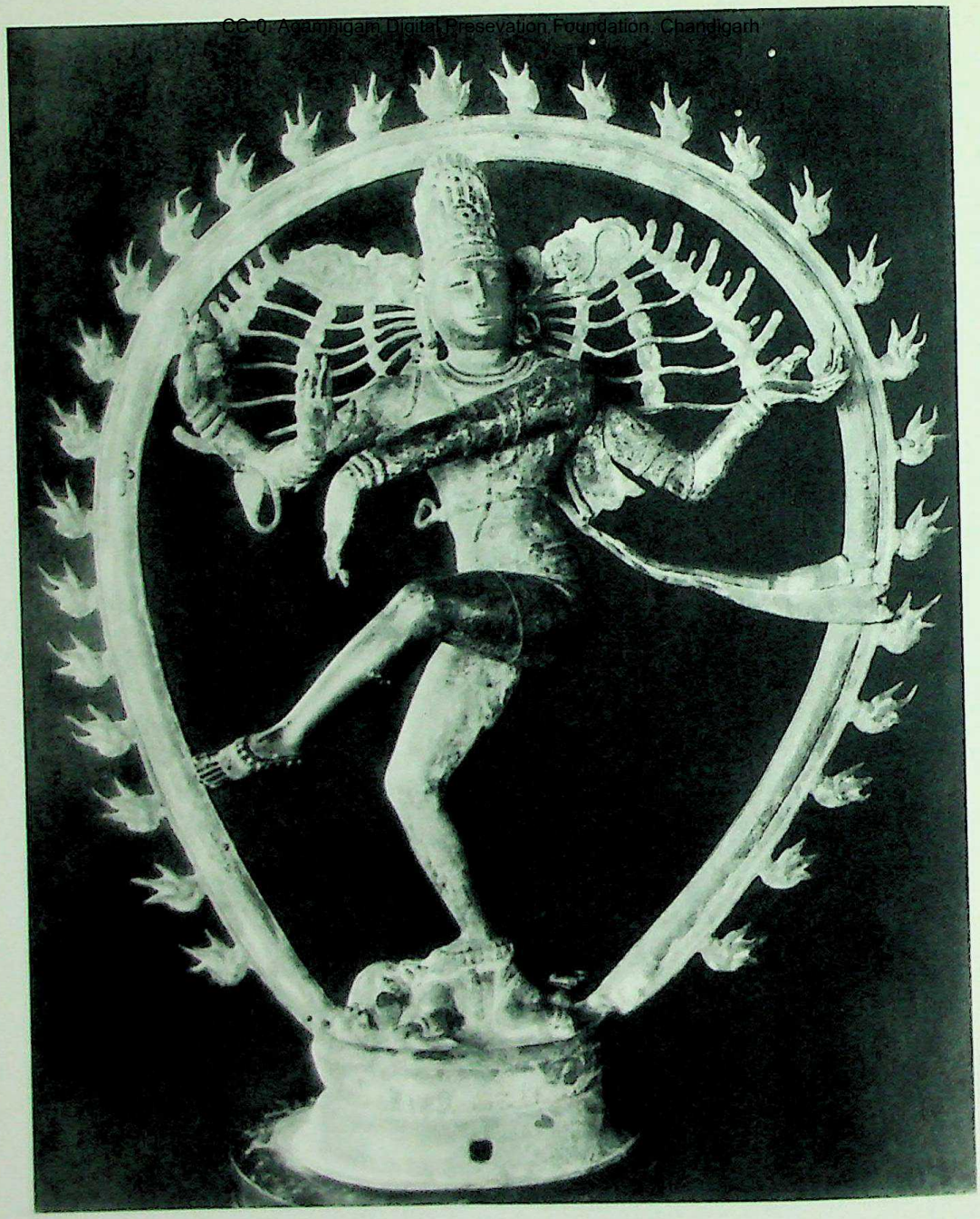
SANCTUAIRE A TANJORE (INDE DU SUD)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



PORTE MONUMENTALE DU TEMPLE DE ÇRÎRANGAM
(INDE DU SUD)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



ÇIVA MAÎTRE DE LA DANSE COSMIQUE. (INDE DU SUD)

DEUX DES MAINS DE ÇIVA NĀTARĀJA

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

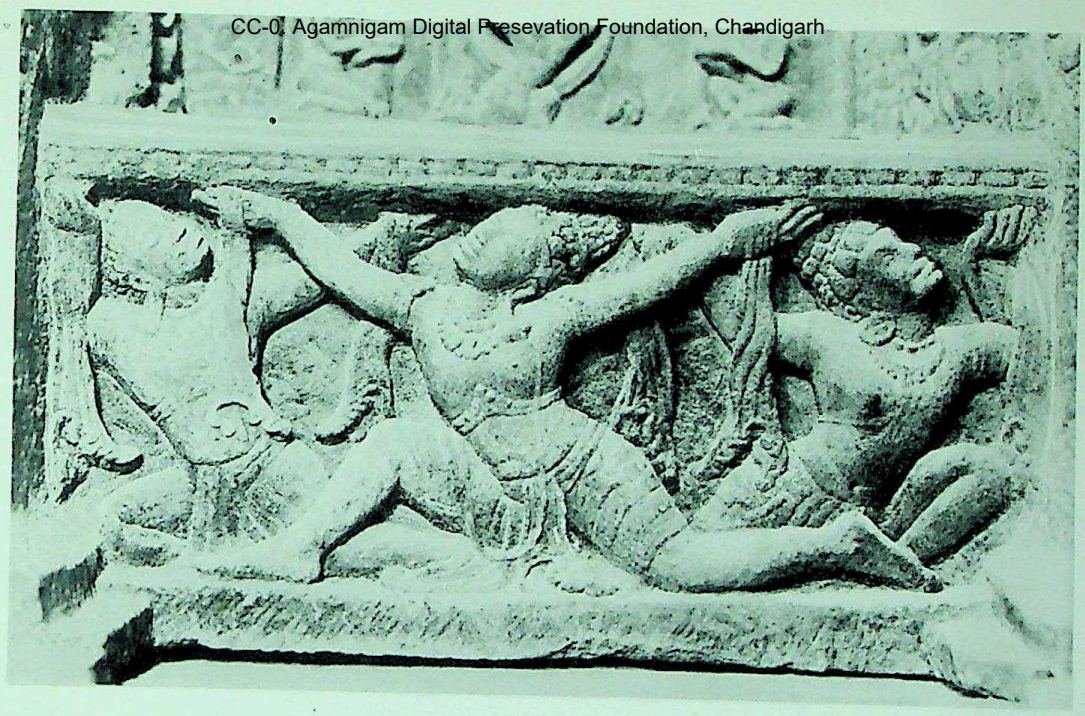
TÊTE MASCULINE. (INDE DU NORD)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

DÉTAIL D'UN CALENDRIER BÂLINAIS
(Musée Guimet)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

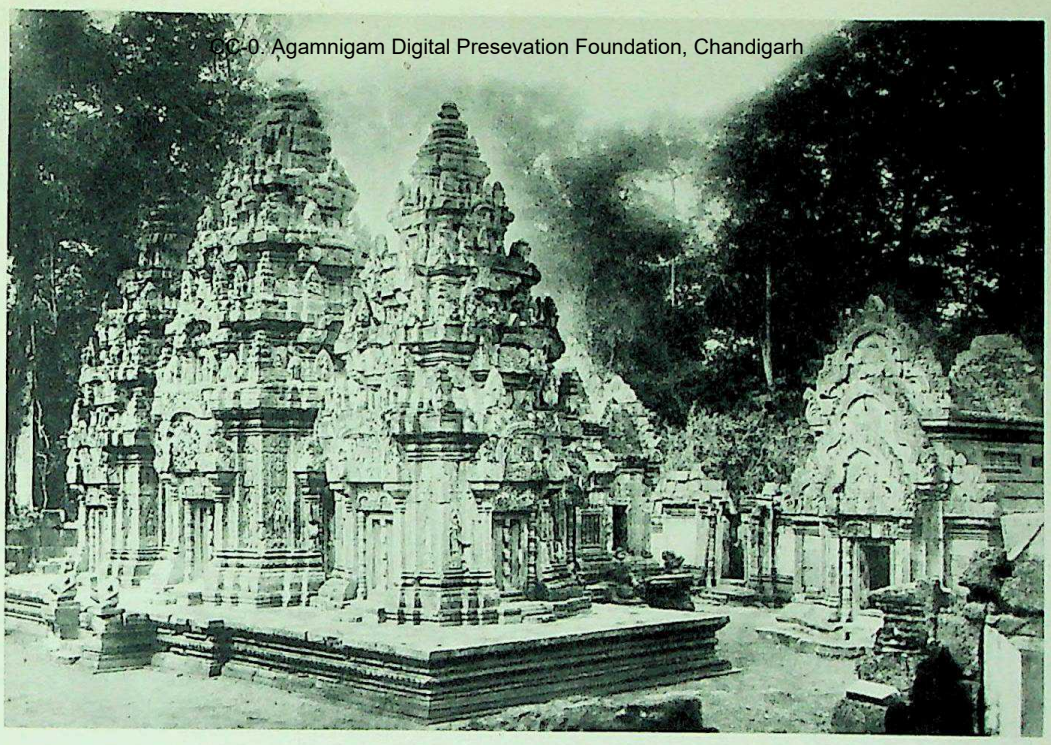


DANSEURS A MI-S'ON (CHAMPÂ)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation,Chandigarh

LA DÉESSE PÂRVÂTI. ART CHAM
(ANNAM ANCIEN)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

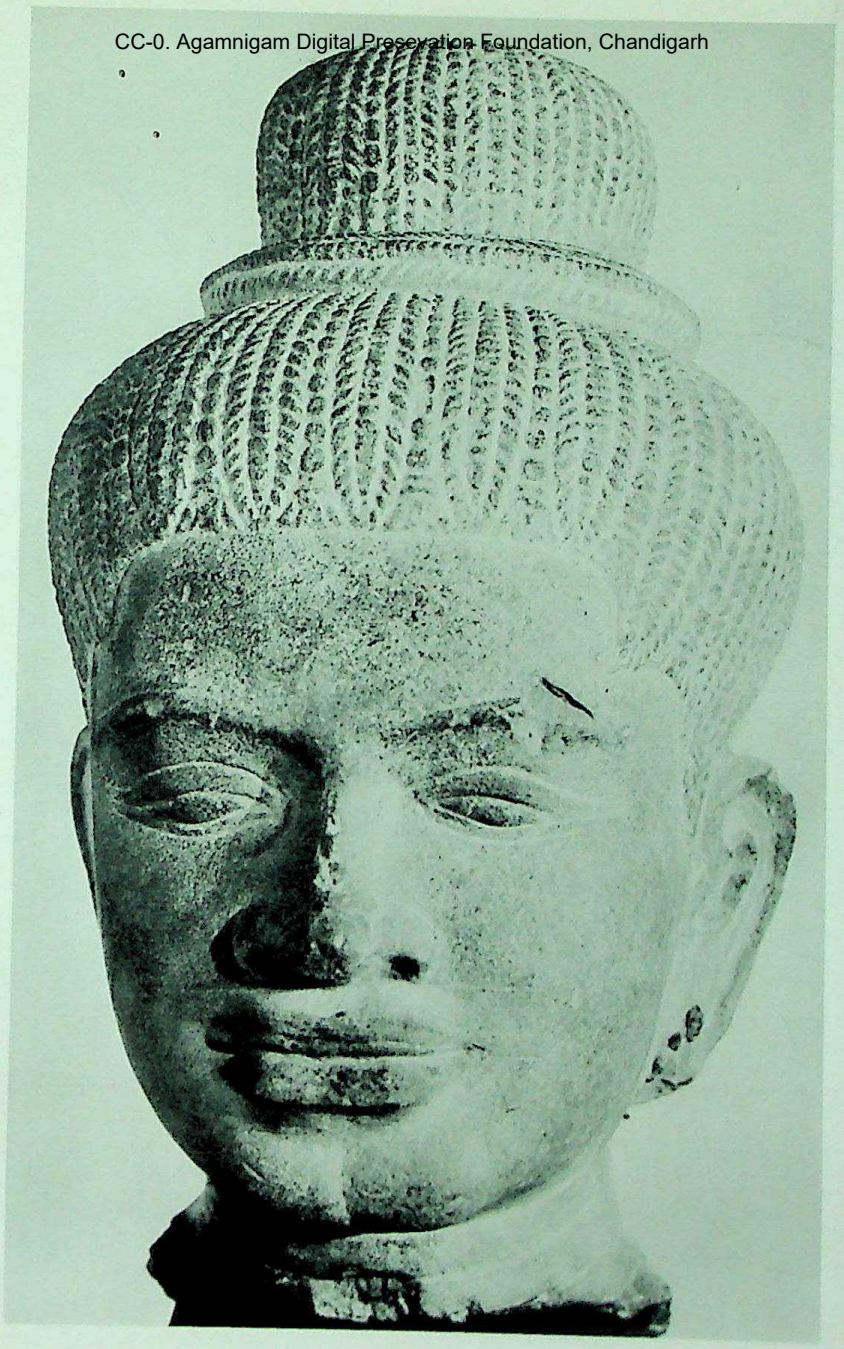


ENSEMBLE DU TEMPLE DE BANTEAI SREI (CAMBODGE)

CC-0. Agamnirvan Digital Preservation Foundation, Chandigarh

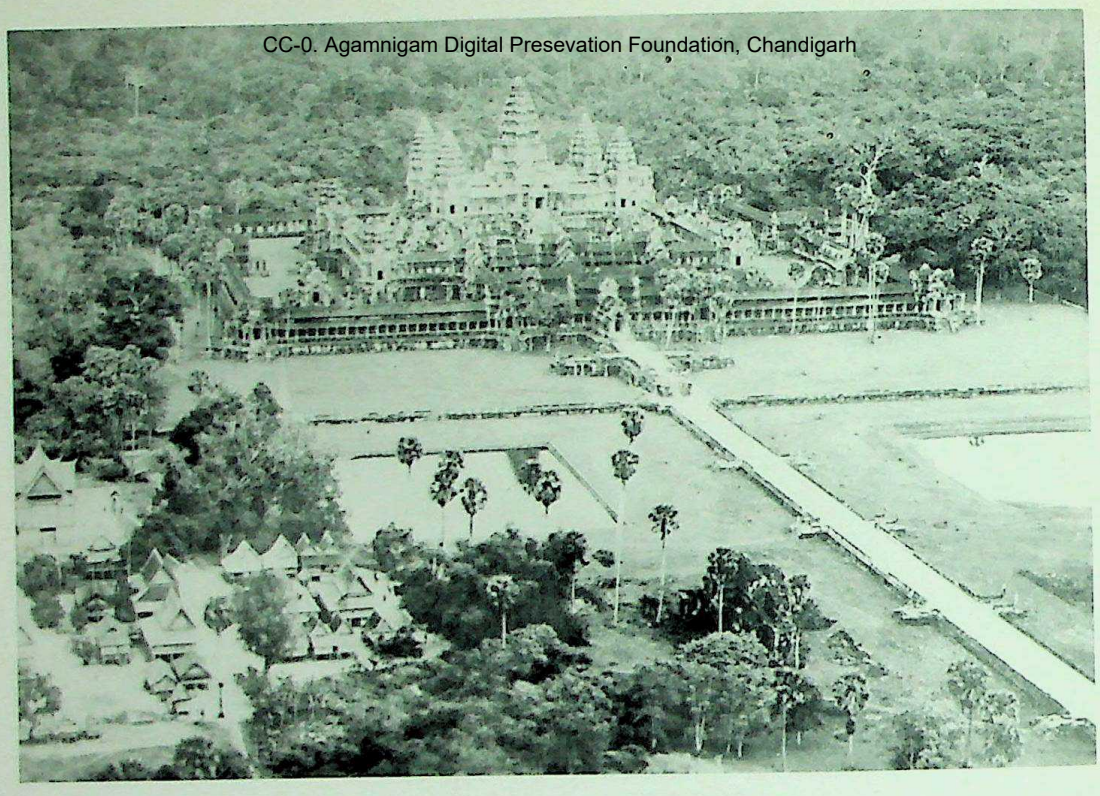
DÉTAIL D'UN TYMPAN DE BANTEAI SREI (ART KHMER)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



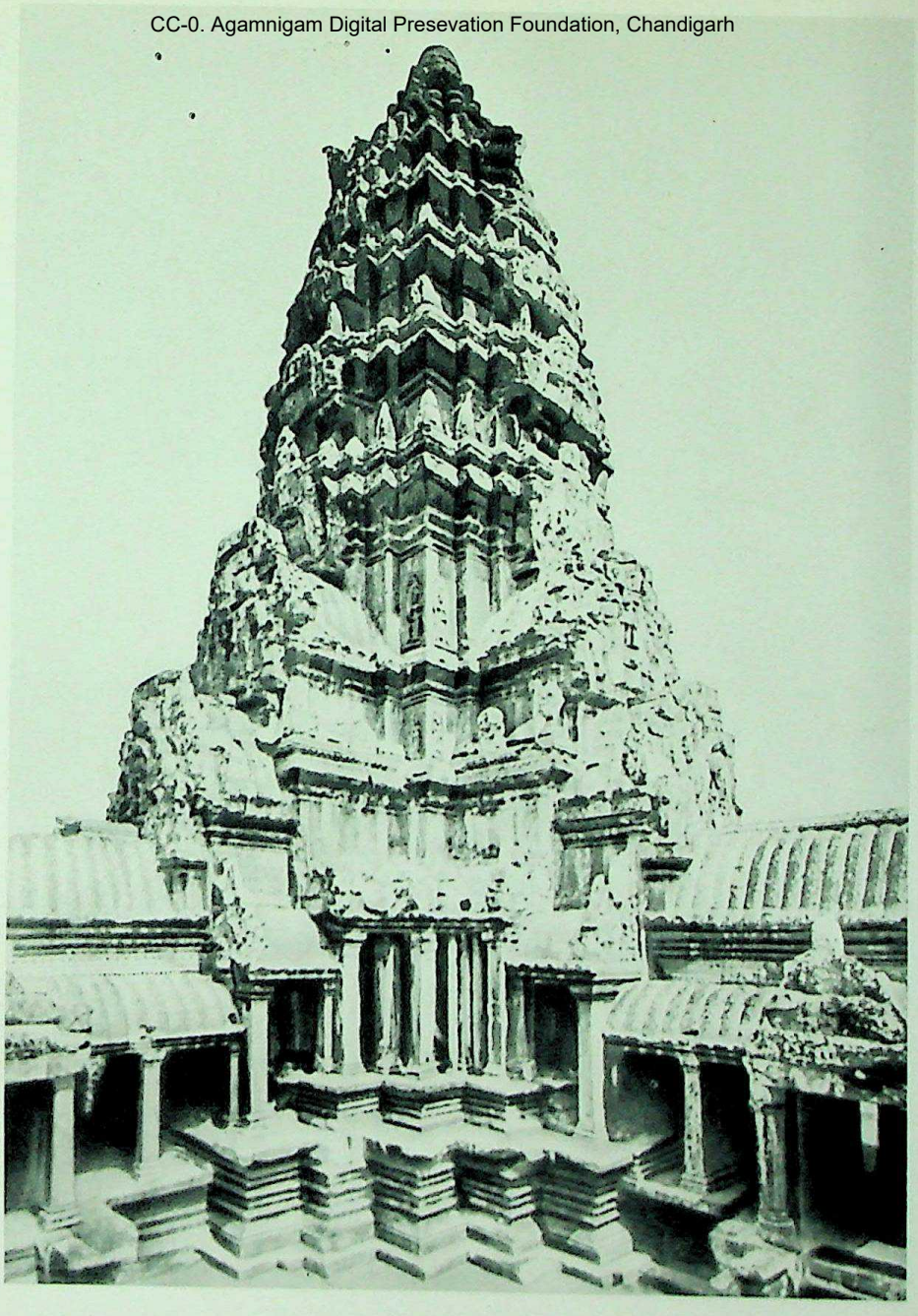
TÊTE KHMÈRE. STYLE DU BAPHUON

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



LE TEMPLE D'ANGKOR VAT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh



TOUR CENTRALE D'ANGKOR VAT

CC-0. Agamnigam Digital Presevetion Foundation, Chandigarh

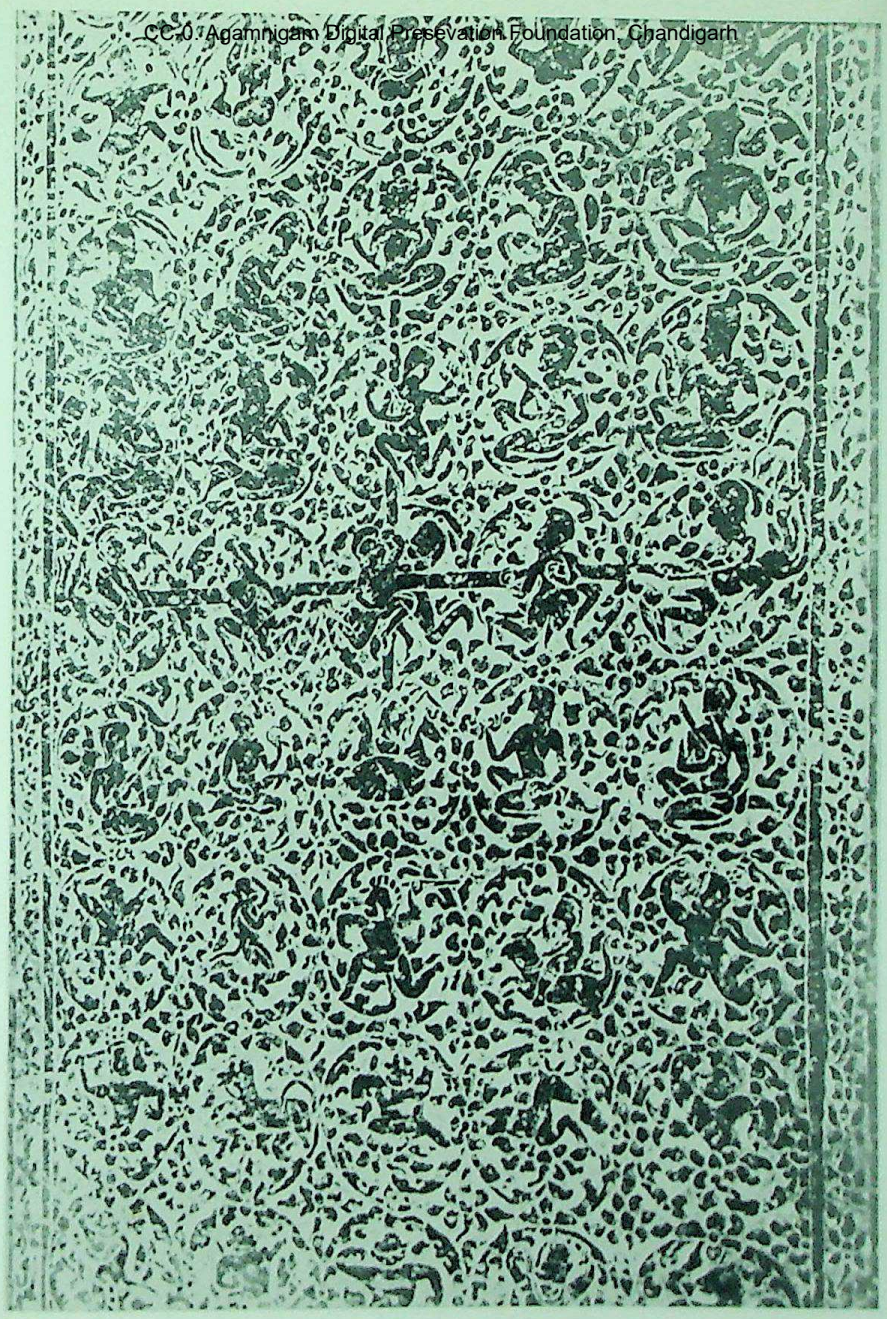
APSARAS A ANGKOR VAT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MANUSCRIT BIRMAN
XIX^e Siècle *(Musée Guimet)*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

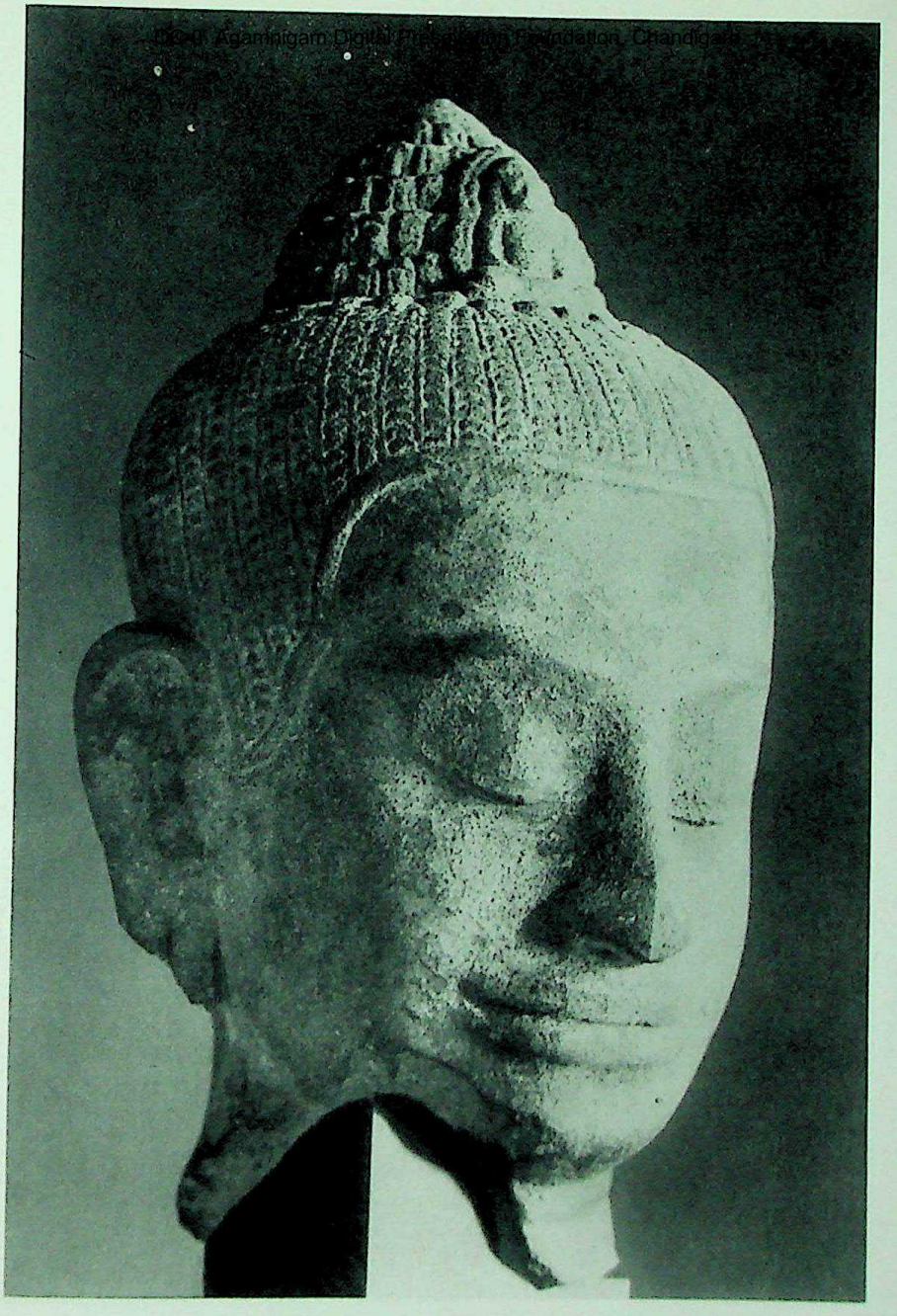


BARATTAGE DE L'OCÉAN DE LAIT A ANGKOR VAT

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TOUR A VISAGES AU BAYON (ANGKOR THOM)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



TÊTE BOUDDHIQUE KHMÈRE

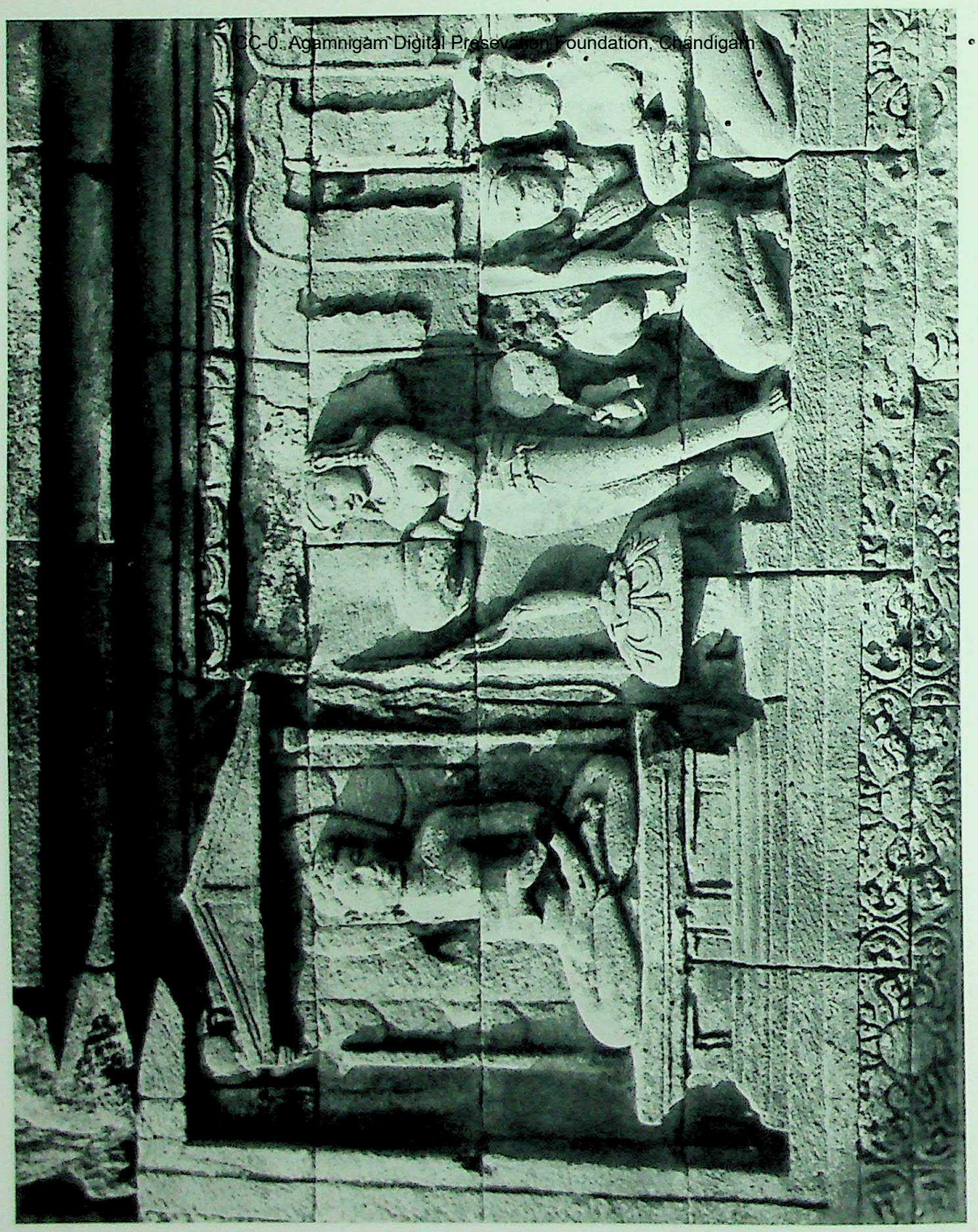
CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

BOUDDHA ASSIS SUR LE NÂGA. (ART KHMER)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TYMPAN DE FRONTON
AU BAYON D'ANGKOR

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh



L'OFFRANDE DE SOUJATÂ AU BOUDDHA. RELIEF AU BÂRÂBOUDOUR (JAVA CENTRAL)

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

CONTE DU PRINCE SOUDHÂNA. RELIEF AU BÂRÂBOUDOUR
(JAVA CENTRAL)

ÇIVA AU TEMPLE DE VISHNOU A PRAMBANAN
(JAVA CENTRAL)

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

NOTICES
SUR LES
REPRODUCTIONS

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

PLANCHES EN HÉLIOGRAVURE

1) CHAPITEAU TROUVÉ A RAMPOURVA (BIHAR). Probablement IIIe siècle avant J.-C. Grès poli, hauteur : 2 m. *Indian Museum de Calcutta.* CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

Ce chapiteau fait partie d'une série à laquelle on assigne généralement la date du IIIe siècle avant J.-C. parce que ces chapiteaux surmontent des colonnes de grès poli sur le fût desquelles l'empereur Açoka, le plus grand des souverains de la dynastie Maurya, fit graver des édits moraux d'inspiration bouddhique. Que ces colonnes aient existé antérieurement à son règne (274 ou 268 — 237 ou 232) ou bien qu'elles aient été érigées par lui, elles comptent parmi les plus anciens spécimens de l'art historique de l'Inde. Elles portent l'empreinte d'une influence étrangère, probablement persépolitaine comme semble l'indiquer la forme campanulée du chapiteau; le poli de la pierre aussi est inhabituel dans l'art postérieur; par contre, les sujets animaux qui surmontent le chapiteau (lions, oiseau-garouda, buffle) et ceux qui en ornent la base (chevaux, lions, oies, éléphants, buffles) sont le plus souvent empruntés à la faune indienne et sont traités avec le naturalisme propre à l'art animalier indien, à l'exception du lion qui est plutôt un motif importé d'Iran, voire de Grèce. Un symbolisme impérial et cosmique est vraisemblablement lié à ces colonnes.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : J. PRZYLUSKI, *Le symbolisme du pilier de Sârnâth,* Mélanges d'Orientalisme publiés par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier, Paris, *Leroux,* 1932; t. II, pp. 481 ss.

2) STATUETTE DE TERRE CUITE PROVENANT DE PATALIPOUTRA (BIHAR). IIIe-IIe siècles avant J.-C. H. : 0 m. 285. *Musée de Patna.* CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

Un des spécimens les plus élaborés d'une série très variée en terre cuite dont la date est assez incertaine mais qui doit s'échelonner sur une longue période. Celui-ci a été trouvé à Pâtalipoutra, ancienne capitale de l'empereur Açoka, où s'élevait le palais impérial dont les vestiges offrent des rapports avec celui de Darius à Persépolis.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : V. S. AGRAWALA, *The Terracottas of Ahichchhatrâ,* Ancient India, nº 4, juil. 1947-janv. 1948, pp. 104 ss.

3) RELIEF REPRÉSENTANT PEUT-ÊTRE LE DIEU INDRA. Caverne bouddhique de Bhâjâ. IIe siècle avant J.-C. (?). CLICHÉ INDIA OFFICE.

Après une longue période d'élaboration dont on ne peut que soupçonner l'existence (car ses œuvres, exécutées sans doute en matériaux périssables, ne nous sont pas parvenues), apparaissent sur le sol de l'Inde deux catégories de monuments : les uns, excavés dans le roc des falaises ou dans les blocs rocheux de certaines régions, reproduisent fidèlement l'architecture de bois qui devait leur être contemporaine; les autres, construits à l'air libre, consistent en monuments commémoratifs (stoûpa) dont il sera parlé dans les notices suivantes. La caverne bouddhique de Bhâjâ peut être considérée comme l'une des plus anciennes; sa porte est flanquée de deux grands reliefs représentant l'un un personnage sur un char tiré par des chevaux (le dieu du soleil, Soûrya?) et l'autre, reproduit ici, un personnage sur un éléphant, figurant peut-être le dieu Indra sur l'éléphant Airavata. Si bien des maladresses peuvent être relevées dans ces reliefs, ils n'en contiennent pas moins l'essentiel des caraçtéristiques de l'art indien ancien : une composition touffue mais pourtant raisonnée, une importance considérable accordée au personnage principal qui donne tout l'accent à l'ensemble, un foisonnement de détails qui peut surprendre un œil occidental mais qui correspond dans une certaine mesure à des nécessités iconographiques et symboliques.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. K. COOMARASWAMY, *History of Indian and Indonesian Art,* Londres, 1927, pp. 24 sq.

4) RELIEF BOUDDHIQUE ornant la maincourante de la balustrade à Bharhout. Environ milieu du IIe siècle avant J.-C. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

A cette époque ancienne, la catégorie des édifices à l'air libre consiste essentiellement en monuments

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

commémoratifs appelés stoûpa, dont la description est faite à propos de la Fig. 8. Ces monuments sont entourés d'une haute balustrade ou vedikâ, qui reproduit en pierre une barrière de bois dont les montants et les traverses sont assemblés à tenons et à mortaises comme s'ils étaient effectivement en charpente. La main-courante, les montants, les traverses, les piliers d'angle et les portes sont ornés de reliefs qui constituent l'essentiel de la sculpture décorative à cette époque. Entre des symboles composés en majeure partie de lotus, cette sculpture illustre les vies antérieures (jâtaka) du Bouddha Çâkyamouni qui prit, on le sait, assez souvent une forme animale. C'est une occasion, pour les artistes indiens, de donner libre cours à leur don inné pour l'art animalier. La sculpture de toute cette période ancienne dénote un goût pour le pittoresque et la narration qui offre quelque analogie avec celle de nos artistes romans. Et déjà s'y décèlent également la minutie du détail, la perfection de l'exécution, la recherche du fini qui seront si longtemps l'apanage de l'art indien.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : CUNNINGHAM, *The Stûpa of Bharhut*, Londres, 1879. — BARUA, *Barhut : I, Stone as a Story-teller; II, Jâtaka-scenes*, Indian Research Institute Publications, Fine Arts Series, 1-2, Calcutta, 1934.

5) RELIEF BOUDDHIQUE décorant un pilier d'angle de la balustrade à Bharhout : adoration du turban du Bouddha au ciel des Trente-trois Dieux. Environ milieu du IIe siècle avant J.-C. CLICHÉ INDIA OFFICE.

Les reliefs de cette époque donnent souvent de précieuses indications sur l'architecture de bois qui ne nous est pas parvenue. On y peut constater aussi que les éléments employés dans le bois sont fidèlement reproduits dans l'architecture rupestre (Cp. la Fig. 10). Le goût narratif des artistes anciens s'y donne libre cours et déjà les compositions s'ordonnent de manière à laisser le moins de vides possible; les plans horizontaux — tel que le dessus de l'autel qui supporte le turban du Bouddha — sont vus en perspective plongeante tandis que les autres sont indiqués à hauteur de l'œil; enfin, les personnages se déploient sur un plan unique. On verra à l'époque suivante une amélioration de ces caractères assez élémentaires.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : M. M. HALLADE, *La composition plastique dans les reliefs de l'Inde*, Paris, *Adrien-Maisonneuve*, s. d. (1942).

6) FIGURE DÉCORATIVE (YAKSHINI) sur un pilier de la balustrade à Bharhout. Environ milieu du IIe siècle avant J.-C. Grès rouge, hauteur : 2 m. 12. *Indian Museum de Calcutta*. CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

Ce thème, qui est aussi celui de la figure suivante, associe une femme à un arbre ou à un rameau de feuillage; cette femme, le bras droit levé, la main tenant une branche, touchant du pied le tronc, symbolise la fécondité dans ses rapports avec le culte de l'arbre sacré et dérive probablement de cultes populaires admis par l'iconographie bouddhique et jaina : c'est aussi la pose traditionnelle de Mâyâ, mère du Bouddha Çâkyamouni, lors de la Nativité. D'abord représentées sur les montants des balustrades et sur les portiques des stoûpa, ces charmantes divinités sont transférées sur certains piliers vers le VIe siècle (à Bâdâmî, Ellorâ, etc.) où leur thème se contamine avec d'autres thèmes voisins comme ceux des danseuses célestes (apsaras), des déesses fluviales, etc.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : PISHAROTI, *Dohada or the Woman and Tree Motif*, Journal of the India Society of Oriental Art, vol. III, fas. 2, 1935, Calcutta. — COHN-WIENER, *The Lady under the Tree*, Parnassus, oct. 1939, p. 24-29. — VOGEL, *The Woman and Tree or Sâlabhañjikâ in Indian Literature and Art*, Acta Orientalia, vol. VII, 1928. — VOGEL, *Etudes de sculpture bouddhique : VI, La Belle et l'Arbre açoka*, Bull. de l'École française d'Extrême-Orient, t. VIII, Hanoï, 1908.

7) FIGURE DÉCORATIVE (YAKSHINI) décorant la porte orientale du stoûpa I de Sâñchî (cf. fig. 9). Environs de l'ère chrétienne. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Le thème de la femme et de l'arbre, encore empreint d'une certaine raideur à Bharhout (Fig. 6), prend une valeur plastique admirable dans l'art de Sâñchî, bien que l'artiste ait été gêné par les difficultés techniques de la ronde-bosse (le profil de cette effigie est très imparfait). C'est toute la grâce plantureuse de la femme indienne qui est ici traduite; c'est aussi une attitude très canonique employant la triple flexion du corps (tribhanga) préconisée par les traités d'esthétique.

8) VUE GÉNÉRALE DU SITE DE SANCHI (BHOPAL) après restauration. CLICHÉ DIRECTOR GENERAL OF ARCHAEOLOGY.

Le site de Sâñchî comporte des monuments qui s'échelonnent du IIe siècle avant J.-C. au Ve siècle de l'ère chrétienne environ. Il est surtout célèbre par ses trois stoûpa et par la très belle décoration sculptée qui en orne les balustrades ou les portiques (cf. fig. 9). Le stoûpa, essentiellement bouddhique et jaina, est un monument funéraire, un reliquaire ou un édifice commémoratif. Sa forme est probablement issue du tumulus; il se compose d'un hémisphère (anda) en maçonnerie pleine, élevé sur un piédestal et couronné d'une sorte de belvédère (harmikâ) sur lequel est planté un mât qui supporte un ou plusieurs parasols (chattra); le sommet de ce mât est surmonté d'un vase destiné à recueillir l'eau de pluie. Le stoûpa est entouré d'une balustrade (vedikâ, cf. fig. 4) percée d'une ou de quatre portes en chicane

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

munies d'un portique (torâna, cf. fig. 9). Les stoûpa de Sâñchî représentent une des formes les plus anciennes de ce type de monument (environ IIe siècle avant J.-C.); cette forme évolue considérablement aussi bien dans l'Inde propre que dans tous les pays bouddhiques : au Gandhâra, à Mathourâ, à Amarâvatî (env. Ier-IVe siècles), ils présentent un dôme plus élevé et revêtu de dalles sculptées; leur soubassement est aussi plus important. A l'époque goupta (IVe-VIe siècles) et post-goupta (VIe-VIIIe siècles environ), le piédestal se hausse davantage, le dôme diminue et s'étrangle à sa base, un tambour s'intercale entre eux, les parasols augmentent de nombre et se superposent en diamètres décroissants sur une hampe commune. Hors de l'Inde, le stoûpa prend des aspects divers : en Insulinde, il sert surtout d'élément décoratif sous une forme réduite et orne les toitures des sanctuaires; le célèbre Bârâboudour en utilise le thème dans une transposition assez altérée et d'intention symbolique, voire ésotérique; les stoûpa javanais ont une silhouette campanulée, leur dôme étant rétréci à sa base et surmonté d'une flèche formée par les parasols « soudés » les uns aux autres. En Indochine, les stoûpa n'existent guère avant le XIIIe siècle (Siam, Laos); ils présentent un profil de plus en plus effilé, le soubassement prenant une très grande importance ainsi que la flèche composée de parasols, le dôme, réduit et campaniforme, se trouvant sacrifié à leur profit. Contrairement à ceux de l'Inde qui sont pleins, les stoûpa de l'Indochine sont souvent ouverts sur un flanc et servent de chapelles. Au Tibet, la silhouette campanulée est plus trapue.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. FOUCHER et Sir John MARSHALL, *The Monuments of Sâñchî*, 3 vol. Calcutta, 1940. — COMBAZ, *L'évolution du stûpa en Asie*, Mélanges chinois et bouddhiques, vol. 2, 3, 4, 1933-36, Bruxelles. — MUS, *Bârâbudur. Esquisse d'une histoire du bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes*, t. I, Hanoï-Paris, 1935.

9) PORTE MONUMENTALE (TORANA) du stoûpa nº 1 de Sâñchî, côté Nord. Environ Ier siècle de l'ère chrétienne. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Nettement inspiré de la technique du bois, le torâna rappelle la forme des torii japonais. Il évolue au cours des siècles, ses linteaux se rapprochant jusqu'à ne plus former qu'un bloc (Amarâvatî), pour aboutir, au Moyen Age, aux portiques du Goujerât et du Kâthiâwâr. Sa forme la plus ancienne se voit à Bodh-Gayâ, à Sâñchî, dans les reliefs de Mathourâ, d'Amarâvatî, et dans les ivoires trouvés à Begrâm (Afghanistan). A Sâñchî, les torâna des stoûpa I et III sont couverts de bas-reliefs et de rondes-bosses (environ Ier siècle de l'ère chrétienne) où l'on saisit les progrès accomplis par les sculpteurs indiens depuis l'époque de Bharhout (environ milieu du IIe siècle avant J.-C.) : une plus grande rondeur du relief, une perspective plus élaborée, des compositions mieux ordonnées et plus savantes.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. FOUCHER, *La porte orientale du stûpa de Sâñchî*, conférence au Musée Guimet, Bibl. de Vulgarisation, vol. XXXIV, Paris, *Leroux*, 1910.

10) FAÇADE DE SANCTUAIRE RUPESTRE (CHAITYA) A BHAJA (PRÈS DE POUNA). Environ Ier siècle avant J.-C. CLICHÉ INDIA OFFICE.

L'architecture rupestre de l'Inde est à l'origine probablement inspirée de celle de l'Iran, tout au moins dans son principe. Les plus anciennes cavernes creusées en forme de temple remontent au IIIe ou au IIe siècle avant J.-C. Après des sanctuaires de forme assez rudimentaire, viennent des cavernes plus élaborées qui reproduisent fidèlement les structures de charpentes des édifices en matériaux périssables figurés par ailleurs sur les reliefs contemporains. Deux types de cavernes sont créés, l'un — celui-ci — servant de sanctuaire ou de chapelle, l'autre — celui de la fig. 11 — aménagé en monastère. A la façade percée d'une grande baie en fer-à-cheval (koudou) correspond un plan absidial ou rectangulaire; une nef centrale et deux demi-nefs latérales, voûtées en berceau et en demi-berceau, s'enfoncent dans l'épaisseur de la falaise; un stoûpa en réduction (dagoba) s'élève dans le fond de la nef principale. Ce type de sanctuaire (chaitya) existe aussi à l'air libre, d'abord en bois et en torchis puis en pierre (Temples de Kapoteçvara, Aihole, Mâvalipouram, etc., cf. fig. 37); sa forme sera affectée, dans l'Inde du Sud et à une époque tardive, aux portes monumentales (gopoura) qui scandent les enceintes des grands temples (fig. 61). Le chaitya rupestre poursuit sa carrière jusque vers les Ve-VIe siècles (fig. 30 et 31).

11) FAÇADE DE MONASTÈRE RUPESTRE (VIHARA) A NASIK (RÉGION DE BOMBAY). IIe siècle de l'ère chrétienne (?). CLICHÉ INDIA OFFICE.

Le monastère (vihâra) présente un autre type de caverne que le chaitya. Il s'ouvre par une véranda à colonnes; son plan est carré : autour d'un hall central sont disposées les cellas des moines et une chapelle. Celui de Nâsik possède des colonnes dont le chapiteau provient de l'évolution de ceux des colonnes d'Açoka (cf. fig. 1) : on peut constater à leur sujet la pérennité des traditions plastiques indiennes, la survivance des thèmes étrangers intégrés dans le répertoire décoratif de l'Inde et la lenteur des évolutions puisque cinq siècles environ séparent la fig. 1 de celle-ci.

12) FIGURE DÉCORATIVE ornant un montant de balustrade à Mathourâ. Environ IIe siècle de l'ère chrétienne. Grès rouge. H. : 1 m. 29. CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

Mathourâ (l'actuelle Mouttra, non loin de Baroda) fut une cité bouddhique et jaina importante dont

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

l'activité est attestée du IIe siècle avant J.-C. au VIIe siècle environ. Elle connut deux périodes particulièrement brillantes : vers les IIe et IIIe siècles de notre ère, lorsqu'elle fit partie de l'empire des Koushâna qui dominait l'Afghanistan et le Nord de l'Inde et qui y favorisa l'introduction de certains thèmes iraniens; puis à l'époque goupta (IVe-VIe siècles) où elle se signala par une très belle production plastique. Le véritable « style de Mathourâ » — celui-ci — est particulièrement séduisant, révélant un sens profond de l'équilibre des masses et de l'harmonie des lignes, dénotant chez ses auteurs une conception saine et vigoureuse de la vie.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : VOGEL, *La sculpture de Mathurâ*, Ars Asiatica, XV, Paris-Bruxelles, *Van Oest*, 1930.

13) ROI - SERPENT (NAGARAJA) PROVENANT DE MATHOURA. Environ IIe siècle de l'ère chrétienne. Grès rouge. H. : 1 m. 16. *Musée Guimet, don C. T. LOO.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Les serpents (nâga) forment, parmi les divinités secondaires, une « gent divine » qui habite les lacs, les étangs, les sources, les rivières et même l'océan. Leurs rois (nâgarâja) sont tout-puissants et nombre de dynasties indiennes se prétendaient d'ascendance ophidienne. Génie protecteur des citernes et des eaux sacrées, le nâga est parfois, comme ici, représenté sous l'aspect d'un homme adossé aux replis d'un serpent monstrueux qui l'auréole de multiples têtes dressées; il levait le bras droit dans un appel à la pluie et tenait dans la main gauche un calice, car il aime, dit-on, les boissons enivrantes (cf. fig. 76).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : VOGEL, *Indian Serpent-lore*, Londres, 1926. — VOGEL, *Serpent-Worship in ancient and modern India*, Acta orientalia, II (1924).

14) TÊTE D'HOMME ENTURBANNÉ TROUVÉE A MATHOURA. Environ IIe siècle après J.-C. Grès rouge. H. : 0 m. 27. *Curzon Museum à Mouttra.* CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

15) TÊTE DE BOUDDHA DÉCOUVERTE DANS LA RÉGION D'AMARAVATI. IIe-IIIe siècles après J.-C. Marbre verdâtre. H. : 0 m. 21. *Musée Guimet. Don G. Jouveau-Dubreuil.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'école d'Amarâvatî, composée de plusieurs sites groupés dans le bassin de la Krishnâ (côte Sud-Est), représente l'art du royaume des *Andhra* qui précéda celui des Pallava. Sa période de production s'échelonne sur plusieurs siècles (du 2er siècle avant J.-C. aux IIIe-IVe siècles après J.-C. environ) et coïncide en partie avec l'extension du commerce romain vers la côte Sud-Est de l'Inde. Cette tête de Bouddha a été précisément exhumée au même endroit que plusieurs monnaies romaines.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : SIVARAMAMURTI, *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*, Bull. Madras Government Museum, New Series, General Section, vol. IV, Madras, 1942.

16) LE GRAND DÉPART, MARBRE BLANC D'AMARAVATI. Vers le IIe siècle de l'ère chrétienne. *Musée de Madras.* CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

C'est un des épisodes principaux de la vie du Bouddha Çâkyamouni : sacrifiant le bien-être et les plaisirs de sa vie de prince, celui qui devait devenir le Sauveur, l'« Illuminé », décida de quitter sa famille, son palais et ses sujets pour se retirer dans la forêt afin d'y méditer et de trouver le remède à la souffrance universelle. Il partit sur son cheval Kanthaka, accompagné de son écuyer Chandaka et escorté de génies qui soutenaient les sabots du cheval pour en étouffer le bruit. Cette scène cruciale qui clôt le cycle de la jeunesse du Bouddha est ici interprétée selon l'iconographie ancienne dans laquelle le Bouddha n'est jamais figuré mais seulement symbolisé (le symbole est ici le parasol). Ce thème s'est transmis à tous les pays ayant adopté le Bouddhisme du Petit Véhicule (Cf. pl. I).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. FOUCHER, *La vie du Bouddha d'après les textes et les monuments de l'Inde*, Paris, *Payot*, 1949.

17) DÉTAIL D'UNE SCÈNE BOUDDHIQUE, STYLE D'AMARAVATI. IIe-IIIe siècles de l'ère chrétienne. Marbre rosé autrefois doré ou polychromé. *Musée Guimet.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'esthétique d'Amarâvatî fait la jonction entre celle de Sâñchî et celle de l'art goupta, qui naîtra au IVe siècle. Elle reprend la plupart des enseignements de Sâñchî et les perfectionne avec un sens remarquable de la grâce féminine.

18) CONVERSION DE L'ÉLÉPHANT FURIEUX. Médaillon de balustrade à Amarâvatî. IIe-IIIe siècles de notre ère. *Musée de Madras.* CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Un éléphant furieux, lancé au galop à travers les rues de Râjagriha, fait fuir d'épouvante les passants et traîne son cornac par une jambe. Le Bouddha apparaît au détour d'une rue : par la puissance de son rayonnement de bienveillance, il apaise l'animal dément qui s'agenouille pour lui rendre hommage. On peut voir avec quel art consommé le sculpteur d'Amarâvatî a traité cette scène et quels progrès ont été réalisés depuis les œuvres de Bharhout et de Sâñchî : le naturel des attitudes, la justesse de la composition, l'aménagement plus judicieux des différents plans, tout ici contribue à mettre en valeur la narration de l'incident miraculeux.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. FOUCHER, *La vie du Bouddha*, Paris, *Payot*, 1949.

19) LES DIEUX EMPORTENT LE BOL A RIZ DU BOUDDHA DANS LE CIEL DES TRENTE-TROIS DIEUX. Médaillon de balustrade. IIe siècle après J.-C. *Musée de Madras.* CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Après s'être livré à d'austères mortifications qui l'affaiblirent au point d'entraver le libre jeu de sa pensée, le Bouddha céda aux instances des dieux, prit un bain, reçut de la nourriture d'une humble admiratrice, Soujâtâ (Cf. fig. 78), et s'apprêta à entrer dans l'ultime méditation qui devait le conduire à l'Illumination. Le bol que Soujâtâ lui avait présenté pour contenir son riz devint d'or, et les dieux s'emparèrent de cet objet sacré pour l'emporter dans leurs cieux : c'est cet événement qui est ici figuré avec une science étonnante de la composition. Cette dernière, construite sur un mouvement circulaire, s'établit selon un rythme tout palpitant de vie, d'un dynamisme harmonieux.

20) BOUDDHA DEBOUT PROVENANT D'AMARAVATI. IIe-IIIe siècles de l'ère chrétienne. *Musée de Madras.* CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

On sait que la création du type iconographique du Bouddha donne encore lieu à des controverses; en effet, son apparition dans les scènes n'intervient que longtemps après la constitution du répertoire ancien, à une époque indéterminée qu'on a tendance actuellement à placer au IIe siècle de notre ère. Son image a peut-être été créée au Gandhâra, dans la région dominée par les Indo-grecs, ou bien à Mathourâ, gouvernée par des Indo-scythes. Différent de ces deux modèles, le Bouddha d'Amarâvatî leur est probablement légèrement postérieur. Ce serait lui qui aurait été exporté le plus anciennement vers le Sud-Est, à commencer par Ceylan (Cf. p. XVII et fig. 21).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : H. DEYDIER, *Contribution à l'étude de l'art du Gandhâra*, Paris, *A. Maisonneuve*, 1950 (L'origine de l'image du Bouddha, pp. 46 ss.).

21) BOUDDHA DEBOUT TROUVÉ A K'ORAT (SIAM). IIIe-IVe siècle de notre ère (?). Bronze. *Musée de Bangkok.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Type nettement inspiré des Bouddha d'Amarâvatî et de Ceylan (Cf. p. XVII et fig. 20).

22) IVOIRE SCULPTÉ PROVENANT DE L'INDE et exhumé au Begrâm de Kâpicî (Afghanistan actuel). IIe siècle (?). *Musée Guimet.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Le style des ivoires de Begrâm se rattache à ceux de Mathourâ et d'Amarâvatî. La découverte de ces plaques sculptées et gravées a été faite par Joseph et Ria Hackin au cours de leurs campagnes de fouilles en 1937 et 1939-40. Elle apporte d'inestimables renseignements sur l'art indien de l'ivoire à cette époque ancienne, art jusqu'alors ignoré, et elle atteste une circulation de ces objets vers les régions occidentales (Cf. p. XVI).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : J. et R. HACKIN, *Recherches archéologiques à Begrâm, chantier* nº 2 (1937). 2 vol., Paris, *Les Éditions d'Art et d'Histoire*, 1939. — Un ouvrage posthume donnant le résultat des fouilles de 1939-40 doit paraître dans la série des Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan, avec des études du Dr. CURZ, de Ph. STERN et de J. AUBOYER.

23) IVOIRE GRAVÉ ET SCULPTÉ PROVENANT DE L'INDE et exhumé au Begrâm de Kâpiçî (Afghanistan actuel). IIe-IIIe siècles (?). *Musée de Kâboul.* CLICHÉ DÉLÉGATION ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE EN AFGHANISTAN.

Comme les styles de Mathourâ et d'Amarâvatî, certains ivoires de Begrâm — tel celui-ci — peuvent être qualifiés de prégoupta, par la grâce plus raffinée qui se dégage des attitudes féminines et par plusieurs détails iconographiques (Cp. pl. II).

24) BOUDDHA DEBOUT PROVENANT DE MATHOURA. Époque goupta. Ve-VIe siècles. Grès rouge. H. : 2 m. 17. *Indian Museum de Calcutta.* CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

Avec l'avènement de l'époque goupta (IVe-VIe siècles), la période ancienne de l'art indien est révolue. Pourtant l'art goupta est à bien des égards l'héritier des styles antérieurs, mais il traduit des préoccupations différentes. Jamais peut-être une telle importance ne fut accordée dans l'Inde à la pureté des formes et de la ligne, à l'équilibre des masses et des valeurs, à la mesure harmonieuse

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

des proportions. Comme l'école d'Amarâvatî qui le précède, l'art goupta choisit le corps humain pour thème principal; il l'observe davantage, cherchant avec une sorte d'application à atteindre une certaine perfection, un raffinement et une élégance aimable, sans tomber pour autant dans la mièvrerie et le maniérisme auxquels cèderont les époques décadentes. On a souvent attribué au style goupta le qualificatif de classique; il vaudrait mieux sans doute le considérer comme une forme de « purisme », car il conserve — malgré une grâce un peu froide — une robustesse et une simplicité de stylisation à travers lesquelles on sent jaillir une vigueur créatrice et une richesse d'invention bien différentes de l'académisme engendré par les époques classiques. Deux écoles de sculpture principales : Mathourâ et Sârnâth; des exemples de ces deux écoles, probablement contemporaines, sont donnés par les figures 24, 25 et 26.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : V. A. SMITH, *Indian Sculpture of the Gupta Period, A. D.* 300-650. Ostasiatische Zeitschrift, IIIe année, cahier I, avril-juin 1914, Leipzig. — S. KRAMRISCH, *Die Figurale Plastik der Gupta Zeit*, Wiener Beitrâge zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens, band V, 1930, Vienne.

25) BOUDDHA ASSIS PROVENANT DE SARNATH. Époque goupta. Ve-VIe siècles. *Musée de Sârnâth.* CLICHÉ SUPERINTENDENT OF THE ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA, PESHAWAR.

L'iconographie se fixe et le Bouddha perd son aspect familier : il devient un dieu. Ici, ses mains esquissent le geste d'enseignement, dharmachakramoudrâ, geste qui est aussi celui de l'empereur, chakravartin, « celui qui met en branle la roue » (chakra), la roue qui est le soleil. Tout un symbolisme se rassemble dans ces mains.

26) BOUDDHA DEBOUT. ÉCOLE DE SARNATH. Époque goupta, Ve-VIe siècles. *Musée de Sârnâth.* CLICHÉ SUPERINTENDENT OF HINDU AND BUDDHIST MONUMENTS, LAHORE.

L'absence de tout drapé sur le corps donne à celui-ci l'apparence d'un nu. C'est ce type qui s'est transmis aux époques post-goupta, dans l'art pâla-sena du Bengale en particulier (VIIIe siècle — début du XIIIe siècle), et dans les pays du Sud-Est (cf. fig. 27 *A* et *B*, 78).

27) *A.* BOUDDHA DEBOUT TROUVÉ A PRAH PATHOM (SIAM). Style post-goupta. VIe-VIIe siècle (?). Pierre. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Ce type, représentatif de l'art de Dvâravatî — un des premiers royaumes du Siam ancien — découle directement de l'art post-goupta de l'Inde propre.

B. BOUDDHA DÈBOUT TROUVÉ A KALA BANGUN (BORNÉO). Style post-goupta. VIe-VIIe siècles (?). Bronze. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'influence post-goupta s'est transmise jusqu'à la limite géographique où atteignait alors le commerce indien : jusqu'à Bornéo.

28) TÊTE DU BODHISATTVA AVALOKITEÇVARA. ÉCOLE DE MATHOURA. Époque goupta. Ve-VIe siècles. Grès rouge. H. : 0 m. 15. *Musée Guimet.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'évolution du Bouddhisme le conduit progressivement à se constituer un panthéon. Le Bouddha est de plus en plus considéré comme un dieu et il est entouré d'êtres de charité, les Bodhisattva; ce sont de très beaux symboles de la miséricorde et du dévouement charitable : ils renoncent volontairement à atteindre immédiatement l'état suprême du nirvâna afin de se consacrer à la rédemption du monde. Un des Bodhisattva les plus populaires est Avalokiteçvara; son culte, parti de l'Inde, a eu un immense retentissement dans la plupart des pays ayant adopté le Bouddhisme du Grand Véhicule; connu sous le nom de Seigneur du Monde, Lokeçvara, c'est lui qui est figuré au Bàyon d'Angkor (fig. 74). C'est également lui qui s'est transformé en divinité féminine sous le nom de Kouan-yin en Chine, Kannon au Japon, et qui se réincarne actuellement dans chaque Dalai Lama du Tibet.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : M. T. de MALLMANN, *Introduction à l'étude d'Avalokiteçvara*, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études, t. LVII, Paris, *Civilisations du Sud*, 1948.

29) ÇIVA-LINGA TROUVÉ DANS LE SANCTUAIRE DU TEMPLE DE BHOUMARA (NAGOD). Style goupta. Ve-VIe siècles. CLICHÉ DIRECTOR GENERAL OF ARCHAEOLOGY.

Le dieu Çiva (cp. fig. 62) est un des dieux les plus anciens de l'Inde; il est doué d'un caractère dynamique et même violent. Son phallus (linga) est un objet de culte souvent lié, dans les époques anciennes, à l'idée de royauté et de stabilité du royaume. Les rois ont souvent fait élever un Çiva-linga dans le sanctuaire des temples et se sont identifiés au dieu en accolant leur nom à celui de Çiva. Cette conception originaire de l'Inde a eu une fortune étonnante au pays khmer, où le Çiva-linga, érigé au centre d'un temple-montagne, était considéré comme le symbole essentiel du royaume et de la divinité du roi.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : Ph. STERN, *Le temple-montagne khmer, le culte du linga et*

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

le devarâja, Bull. de l'École française d'Extrême-Orient, t. XXXIV, 2, Hanoï, 1934.

30) FAÇADE DE LA CAVERNE XIX A AJANTA. Époque goupta. VI^e siècle. CLICHÉ HUNT.

L'architecture rupestre atteint son apogée à l'époque goupta. Elle continue les formules de l'époque précédente en les surchargeant davantage de sculptures et de motifs décoratifs. Le type du sanctuaire ou chaitya (cf. fig. 10) conserve ses caractéristiques essentielles : la baie en fer-à-cheval (koudou), un plan absidial divisé en une nef principale et deux demi-nefs latérales (cf. fig. 31). Le plus bel ensemble de cavernes des deux types — chaitya et vihâra — a été creusé à Ajantâ (Hyderabad); il comprend 29 cavernes bouddhiques qui s'échelonnent du II^e siècle avant J.-C. (?) au VI^e siècle environ.

31) INTÉRIEUR DE LA CAVERNE XIX A AJANTA. Époque goupta. VI^e siècle. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'évolution du chaitya qui se poursuit depuis le II^e siècle avant J.-C. n'affecte pas seulement sa façade (fig. 30) : les piliers qui raccordent la voûte au sol (plus qu'ils ne soutiennent la voûte, puisqu'il s'agit d'une masse rocheuse) étaient autrefois seulement composés d'un fût équarri; ils furent ensuite munis d'une base et d'un chapiteau bulbeux; ils sont maintenant délicatement décorés, possédant un corbeau arrondi. Une frise haute court tout le long de la nef; le dagoba enfin porte un décor qu'il faut interpréter symboliquement : le Bouddha figuré sur son flanc est en réalité le contenu de ce reliquaire et sa représentation n'est qu'une fiction utilisée par le sculpteur pour affirmer sa présence.

32) FAÇADE DE LA CAVERNE I A AJANTA. Époque goupta. VI^e siècle. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Comme le chaitya, le vihâra évolue. La véranda suit la mode de l'époque et s'orne de colonnes à corbeaux oblongs minutieusement ciselés.

33) INTÉRIEUR DE LA CAVERNE I A AJANTA. Époque goupta. VI^e siècle. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Le hall central est composé d'un quadrilatère de colonnes au fût et au corbeau sculptés qui soutiennent un plafond horizontal décoré de caissons peints en trompe-l'œil. Sur les murs, entre les portes qui donnent accès à la chapelle du monastère et aux cellules des moines, se déroulent des peintures qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'Inde (fig. 34, 35, pl. III).

34) DEUX ANACHORÈTES. Détail d'une peinture murale de la caverne I à Ajantâ. VI^e siècle. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Les peintures murales d'Ajantâ représentent la plus belle phase de cet art dans l'Inde; elles n'en sont pourtant pas les seuls exemples : Sîgiriya à Ceylan, Bâgh au Gwalior, Sittannavâsal dans le Sud (pl. II), Bâdâmî au Dekhan, attestent la perfection que la peinture monumentale atteignit dans l'Inde aux V^e-VI^e siècles. Celles d'Ajantâ cependant témoignent d'une maîtrise qui les classe au-dessus des autres. La composition en est, au premier abord, étrangement dense et touffue. A mesure que l'œil s'habitue à les détailler, des groupes se forment, un ensemble s'organise, une harmonie se révèle. Les détails qu'il isole prennent parfois, comme ici, une intensité d'expression étonnante. Voir aussi pl. III.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : YAZDANI, *Ajanta*, 3 vol., Hyderabad, 1930-1946. — V. GOLOUBEFF, *Documents pour servir à l'étude d'Ajantâ, les peintures de la première grotte*, Ars Asiatica, t. X, Paris, *Van Oest*, 1927. — P. BROWN, *Indian Painting*, Calcutta-Londres, s. d.

35) MOTIF DÉCORATIF peint au plafond de la caverne II d'Ajantâ. VI^e siècle. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

36) GROUPE DE SANCTUAIRES (RATHA) A MAVALIPOURAM. Style pallava. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

La virtuosité des sculpteurs indiens trouve dans l'extraordinaire ensemble brâhmanique de Mâvalipouram une véritable consécration : ce sont en effet moins des édifices qu'une sculpture monumentale, car il s'agit de rochers, analogues à ceux de la forêt de Fontainebleau, qui ont été sculptés et évidés en forme de temples; c'est donc encore une architecture monolithe, comme celle des cavernes. Le groupe de Mâvalipouram reprend les formules élaborées au cours des siècles précédents. On voit s'y développer deux types d'édifices qui constituent les éléments essentiels du temple dravidien : le sanctuaire à plan carré surmonté d'un toit pyramidal qui est l'archétype du vimana de Tanjore (fig. 60), le temple rectangulaire couronné d'un berceau (fig. 37).

37) GANEÇA RATHA A MAVALIPOURAM. Style pallava. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

Ce type architectural est un des plus anciens de l'Inde. On le voit sur les plus anciens reliefs et c'est celui des cavernes à plan absidial ou rectangulaire couvertes en berceau (cf. fig. 10). L'évolution est ici en cours de réalisation : la toiture grandit par la multiplication des degrés garnis de réductions d'édifices et le berceau n'est déjà plus qu'un couronnement. Elle atteindra son maximum avec les portes d'enceinte (gopoura) des temples dravidiens dont la pyramide devient vertigineuse et dont le berceau surmonte le faîte (cf. fig. 61).

38) COUPLE SCULPTÉ SUR LES MURS EXTÉRIEURS DE L'ARJUNA - RATHA A MAVALIPOURAM. Style pallava. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

La sculpture du royaume pallava, de sujets brâhmaniques, est tributaire du passé (même allongement de la silhouette que dans l'art ândhra d'Amarâvatî), mais elle se rattache aussi à celle de l'art dravidien médiéval (Cf. fig. 51). L'élégance des formes, une certaine froideur un peu compassée en sont les caractères de base; cette esthétique s'est transmise dans les contrées indochinoises, ainsi que certains détails typiques de l'iconographie pallava (Cp. fig. 39 *A* et *B*).

39) *A.* VISHNOU TROUVÉ A ÇRIDEB (SIAM CENTRAL). VII^e siècle (?). Grès. H. : 2 m. 09. *Musée de Bangkok.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'art brâhmanique pallava a influencé l'art de Dvâravatî (Siam ancien) dont ce Vishnou est un bon spécimen. On y retrouve la coiffure en mitre cylindrique, les caractères de l'anatomie, la triple flexion du corps (tribhanga). Vishnou est, avec Çiva et Brahmâ, un des grands dieux du panthéon hindou; divinité solaire dans le védisme, il est devenu le symbole du calme et du repos, présidant au maintien de l'équilibre cosmique.

B. HARIHARA TROUVÉ AU PRASAT ANDET (CAMBODGE). Probablement fin du VII^e siècle. Grès. H. : 1 m. 94. *Musée Albert Sarraut à Phnom Penh.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Sous une forme plus atténuée, l'influence indienne, peut-être pallava, se manifeste dans cette très belle œuvre préangkorienne. Cette divinité est un des exemples de syncrétisme religieux, réunissant dans un même personnage les dieux Çiva à gauche, et Vishnou à droite (Cf. p. XXV).

40) LA DESCENTE DU GANGE A MAVALIPOURAM. Style pallava. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

C'est un sujet plusieurs fois traité dans l'iconographie brâhmanique de l'Inde pallava, mais jamais avec la maîtrise que l'on voit à Mâvalipouram. Le fleuve Gange — la Gangâ — vit dans le ciel de Çiva; il prie Çiva de le faire descendre sur la terre des hommes pour la fertiliser et la sanctifier. Son vœu exaucé, le Gange descend sous la forme d'hommes-serpents (nâga) et reçoit les hommages de tous les êtres, depuis les brâhmanes jusqu'aux animaux. Cette extraordinaire composition se passe de commentaires : elle n'a pas son pareil dans l'Inde ni hors de l'Inde.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. JOUVEAU-DUBREUIL, *La descente de la Gangâ à Mahâbalipuram*, Mélanges d'orientalisme publiés par le Musée Guimet à la mémoire de Raymonde Linossier, t. II, Paris, *Leroux*, 1932. — A. RODIN, A. COOMARASWAMY, E.-B. HAVELL et V. GOLOUBEW, *Sculptures çivaïtes*, Ars Asiatica, vol. III, Bruxelles-Paris, *Van Oest*, 1921.

41) ASCÈTE EN PRIÈRES. Détail de la Descente du Gange à Mâvalipouram. Style pallava. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Émouvant symbole de la spiritualité de l'Inde, le pays « le plus religieux du monde ». On sait que la technique ascétique (yoga) y a atteint un haut degré de perfection dès les époques anciennes; basée sur le contrôle du souffle, des muscles et de tout le système nerveux, elle est considérée comme une des voies les plus difficiles mais aussi les plus efficaces pour atteindre la fusion de l'être individuel dans l'Être total. Voir pl. IV.

42) ENSEMBLE DU KAILASA A ELLORA. VII^e-VIII^e siècles. CLICHÉ INDIA OFFICE.

Voici une forme encore différente de l'architecture monolithe : il s'agit cette fois d'une longue pente rocheuse que l'on a transformée en carrière et dans laquelle on a isolé quelques grandes masses que l'on a sculptées et évidées pour en constituer les différents édifices d'un temple; ils sont reliés entre eux par deux ponts situés à la hauteur du premier étage. Le sanctuaire est haut de 30 mètres : on se rend compte de la virtuosité technique qu'il a fallu pour réaliser un tel ensemble. Il représente la Montagne d'Argent (l'Himâlaya), résidence sacrée du dieu Çiva, qui entre dans la catégorie des monts cosmiques (cf. p. XXII).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : GOLOUBEFF, *Le Kailâsa d'Ellorâ*, conférence au Musée Guimet, Bibliothèque de Vulgarisation, t. XLI, Paris, *Leroux*, 1921.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

43) VISHNOU CHATIANT L'IMPIE. Haut-relief dans la caverne des Avatâra à Ellorâ. VII^e-VIII^e siècles. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Le site d'Ellorâ comporte, outre le Kailâsa, 34 cavernes dont plusieurs contiennent de grands panneaux sculptés. Celui-ci est un des plus beaux; malgré les mutilations de la pierre, on peut y retrouver un rythme contrarié, d'élan et de repli, qui est aussi celui de la pensée de l'Inde, oscillant entre des affirmations immédiatement corrigées par des négations. Le sujet ici représenté est un des épisodes de la légende de Vishnou : le roi Hiranyakaçipou « Celui qui est vêtu d'or » était si orgueilleux et tellement égocentrique qu'il prétendit être adoré comme un dieu. Son fils lui refusa ses dévotions, soutenant que Vishnou est présent partout « même dans cette colonne que je frappe de la main », dit-il; la colonne, aussitôt s'entr'ouvrit et Vishnou en sortit sous l'aspect redoutable d'un homme-lion. Poussant un rugissement terrible, le dieu livra combat au roi impie, s'en saisit et le dépeça pour en dévorer les entrailles.

44) ÇIVA ET PARVATI SUR LE MONT KAILASA. Haut-relief dans le sanctuaire du Kailâsa d'Ellorâ. VII^e-VIII^e siècles. CLICHÉ INDIA OFFICE.

C'est un sujet plusieurs fois traité à Ellorâ, mais ce relief en est la plus belle réalisation. La légende est assez incertaine : pour une raison qui varie selon les traditions, le géant Râvana désira s'emparer de la montagne cosmique où Çiva réside avec son épouse, Pârvatî, ses enfants, ses adorateurs et ses génies; il entoura la montagne de ses bras prodigieux et l'ébranla. Mais Çiva, d'une pression de son pied, rétablit l'équilibre cosmique et la montagne, en retombant sur ses assises, emprisonna Râvana.

45) ÇIVA ET PARVATI SUR LE MONT KAILASA. Tympan de fronton à Banteay Srei (Cambodge). Art khmer. 967 A. D. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Le récit du VII^e livre du Râmâyana, illustré à Ellorâ (fig. 44), s'est fidèlement transmis au Cambodge. L'interprétation iconographique des artistes khmers est plus anecdotique que celle d'Ellorâ, mais elle présente le grand intérêt de figurer le Mont Kailâsa sous l'aspect d'une pyramide à degrés, soulignant ainsi l'identité du temple et de la montagne (Cf. p. XXII).

46) TEMPLE DE LAKSHMANA A SIRPOUR (RAIPOUR) après restauration. VI^e-VII^e siècles. CLICHÉ SUPERINTENDENT ARCHAEOLOGICAL SURVEY, CENTRAL CIRCLE.

Il semble que ce temple soit l'archétype d'une forme de sanctuaires à silhouette curviligne qui eut une grande fortune à l'époque médiévale (cf. fig. 49, 50). Cette silhouette est obtenue en partie par l'amortissement des angles de la toiture au moyen de coussinets côtelés (âmalaka) dont on voit déjà ici l'emploi. On les retrouve au Chandi Bhîma à Java central (fig. 47).

47) CHANDI BHIMA A JAVA (PLATEAU DE DIENG). VII^e-VIII^e siècles. CLICHÉ OUDHEIDKUNDIGEN DIENST.

Cp. fig. 46.

48) TOUR-SANCTUAIRE A SAMBOR PREI KOUK (CAMBODGE). Art khmer préangkorien. VII^e-VIII^e siècles. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

L'architecture khmère qui précède, comme celle-ci, la fondation de la ville d'Angkor s'inspire nettement des formules indiennes : on y retrouve les mêmes éléments mais, déjà, ils s'ordonnent plus systématiquement que dans l'art de l'Inde.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : PARMENTIER, *L'art khmer primitif*, Hanoï, École française d'Extrême-Orient, 1927.

49) TEMPLE DU LINGARAJA A BHOUVANEÇVARA (ORISSA). Environ 1000 A. D. CLICHÉ ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA.

Voici le type curviligne, amorcé à Sirpoûr (fig. 46), devenu une réalisation grandiose. Il est obtenu, comme les temples à toiture pyramidale, par la multiplication des éléments de base, la corniche, le motif du koudou, etc. On retrouve là un procédé cher à l'indianité (cf. p. XXV).

50) TEMPLE DE KHANDARIYA MAHADEVA A KHAJOURAHO (INDE CENTRALE). XII^e-XIII^e siècles. CLICHÉ INDIA OFFICE.

Ce même type évolue par un allongement de la silhouette des toitures (çikhara); comme les toitures du temple pyramidal se couvrent progressivement de réductions de l'édifice principal, celles des temples curvilignes comportent des tours curvilignes en miniature; du jeu de leur disposition naît cette apparence de flèches que les çikhara prendront en se rapprochant de l'époque moderne.

51) COUPLE ENLACÉ ornant les parois extérieures du temple de Khajourâho (Inde centrale). XIII^e siècle. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Support des œuvres sculptées, le temple se couvre de plus en plus d'une foule de personnages dont les

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

attitudes, les gestes et les mouvantes silhouettes communiquent aux parois monumentales une vie secrète et palpitante au gré de l'ombre et de la lumière. Les sujets érotiques y sont fréquents, dûs à la conception indienne qui fait s'identifier l'amour humain à l'amour divin sous les formes les plus objectives, mêlant l'érotisme au sacré et à la mystique, abolissant tout cloisonnement entre le spirituel, le mental et le physique.

52) MATERNITÉ. STYLE DE L'INDE DU NORD. Probablement IXe siècle. Grès H. : 0 m. 40. *Musée Guimet*. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

53) MATERNITÉ PROVENANT DE BOUVANEÇVARA (ORISSA). XIe siècle. Grès. H. : 0 m. 92. *Indian Museum de Calcutta*. CLICHÉ ROYAL ACADEMY OF ARTS, LONDRES.

54) INTÉRIEUR DU TEMPLE DE TEJAH PALA AU MONT ABOU (INDE DU NORD-OUEST). Art jaina. XIIe-XIIIe siècles. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'art jaina est presque aussi ancien que l'art bouddhique. Cependant il est surtout connu par des œuvres médiévales localisées dans le Râjpoutana, le Goujerât et le Kâthiâwâr. Dans cette région pénétrèrent dès le Xe siècle les Musulmans qui exercèrent une certaine influence sur l'art jaina et qui subirent en retour une influence indienne. Les sanctuaires jaina les plus célèbres sont ceux du Mont Abou; construits en marbre blanc, ils présentent la particularité d'être couverts par une coupole rayonnante à pendentifs, construite par encorbellement, passant du carré au polygone et à la circonférence.

55) STATUE JAINA. Style du Nord. Xe siècle (?). *Collection Kohn*. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

La plastique jaina est généralement assez médiocre. Cette œuvre fait exception et peut se comparer aux meilleures productions hindoues et bouddhiques en raison de la pureté de ses lignes et de son modelé. Les saints personnages de la religion jaina (les jina) sont toujours représentés complètement nus, à l'encontre de ceux des autres religions indiennes; ils constituent un panthéon assez compliqué, assez abstrait aussi.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : GUÉRINOT, *La religion Djaïna, histoire, doctrine, culte, coutumes, institutions*, Paris, *Geuthner*, 1927.

56) TÊTE PROVENANT DE KONARAK (ORISSA). XIIIe siècle (?) CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

A côté des styles « classiques », il existe quelques pièces qui présentent de curieuses stylisations anatomiques et faciales. Il semble que ces œuvres soient le résultat d'une résurgence d'accents plus foncièrement autochtones et qu'elles représentent un phénomène analogue à celui qui, hors de l'Inde, évince progressivement les formes indiennes au profit des formes locales (Cf. pl. VI).

57) TEMPLE DE HOYSHALEÇVARA A HALEBID (MYSORE). XIIe siècle. CLICHÉ DU SERVICE ARCHÉOLOGIQUE DU MYSORE.

Le Mysore (Dekhan méridional) conquit son autonomie politique au cours de la première moitié du XIIe siècle; après une éclipse due à la domination musulmane entre 1292 et 1396, il recouvra son indépendance à cette date et ne fut anéanti qu'en 1565 par les Musulmans. Cette région possède un style architectural particulier créé par la dynastie des Hoyshala : les temples sont construits sur des plans géométriques très élaborés, dont la forme en étoile est un des plus originaux; ils sont couverts en terrasse, soit qu'ils n'aient jamais été terminés, soit que ce soit le résultat d'une volonté arrêtée. Les parois sont surchargées de sculptures dont aucune ne dépasse la valeur d'une œuvre ornementale.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : V. A. SMITH, *Architecture and Sculpture in Mysore : the Hoysala Style*, Indian Antiquary, 1873, II.

58) TEMPLE DE VIDYAÇANKARA A ÇRINGERI (MYSORE). XIIIe siècle (?) CLICHÉ DU SERVICE ARCHÉOLOGIQUE DU MYSORE.

Parallèlement au style hoyshala (fig. 57), l'architecture du Mysore allie certaines caractéristiques du temple à toiture pyramidale (fig. 60) et du temple à toiture curviligne (fig. 49, 50); c'est donc un style composite, non dépourvu de beauté mais un peu hybride.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : *Annual Reports of the Mysore Archaeological Survey*, Bangalore.

59) ENSEMBLE DU TEMPLE DE ÇIVA NATARAJA A CHIDAMBARAM (ARCOT). XIIIe siècle. CLICHÉ ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA.

L'évolution architecturale n'affecte pas seulement les édifices eux-mêmes, mais tout le plan d'ensemble. Ce dernier est particulièrement important au point de vue de la symbolique et les traités d'architecture s'étendent longuement sur tous les caractères qu'il doit posséder, sur les circonstances qui doivent présider à son élaboration et à son exécution; le choix du terrain, sa

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

consécration, les préliminaires de la construction, les différentes phases de l'exécution nécessitent des rites en accord avec le caractère sacré du temple et avec le symbolisme qui en fait un cosmos en réduction. Les grands temples dravidiens, comme celui-ci, se composent essentiellement d'une vaste enceinte carrée percée de portes monumentales disposées aux quatre orients (fig. 61) et d'un sanctuaire placé vers le centre du quadrilatère (fig. 60). Cependant, si, dans les pays du Sud-Est et en particulier à Angkor (fig. 70), la même disposition se retrouve, c'est sous une forme plus ordonnée et sous un aspect plus systématique que dans l'Inde propre où l'intérieur de l'enceinte sacrée contient une multitude d'édifices variés disposés dans un assez grand désordre.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. JOUVEAU-DUBREUIL, *L'archéologie du Sud de l'Inde*, I : *l'architecture*, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études, t. XXVI, Paris, *Geuthner*, 1914. — S. KRAMRISCH, *The Hindu Temple*, 2 vol., Calcutta, 1946.

60) SANCTUAIRE (VIMANA) DE TANJORE (INDE DU SUD). Environ 1000 A.D. CLICHÉ INDIA OFFICE.

L'évolution du temple à toiture pyramidale aboutit au XI^e siècle à cette grandiose réalisation. Elle s'est produite à partir d'un type dont certains râtha de Mâvalipouram (fig. 36) représentent une étape décisive. Elle procède selon les habitudes indiennes, par répétition des mêmes éléments; les parties essentielles des râtha de Mâvalipouram s'y retrouvent multipliées à une grande échelle : le corps de l'édifice avec ses pilastres est répété deux fois, la toiture comporte un nombre impressionnant d'étages composés chacun, comme à Mâvalipouram, d'une corniche supportant des réductions d'édifices; la coupole à pans qui servit peut-être réellement de dôme à une époque ancienne, est maintenant juchée à une hauteur vertigineuse et ne sert plus que de pierre de couronnement.

61) PORTE (GOPOURA) DU TEMPLE DE ÇRIRANGAM (INDE DU SUD). XVI^e siècle. CLICHÉ INDIA OFFICE.

Le même principe de développement de l'édifice par multiplication des éléments est appliqué au bâtiment de plan rectangulaire voûté en berceau. Sa filiation typologique le fait remonter d'une part aux temples en bois du II^e siècle avant J.-C. et aux cavernes qui les imitent (fig. 10) et d'autre part aux portes de villes souvent représentées sur les bas-reliefs bouddhiques de l'époque ancienne. Ce type d'édifice est appliqué exclusivement aux gopoura dans l'Inde médiévale du Sud. On y retrouve, comme pour le temple à toiture pyramidale, les composantes de certains sanctuaires de Mâvalipouram (fig. 37) mais agencées de manière grandiose; le berceau se trouve ainsi, comme la coupole à pans de la toiture pyramidale, surmonter une gigantesque pyramide et ne plus jouer le rôle de voûte qui devrait être le sien, mais seulement celui d'une pièce de faîtage.

62) ÇIVA NATARAJA. XII^e siècle. Bronze à cire perdue. H. : 1 m. 15. *Musée de Madras*. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Cf. fig. 29. Une des formes les plus répandues du dieu Çiva : maître de la Danse (cosmique), il est à la fois créateur et destructeur du monde. Par cette danse, il crée la mâyâ, la matière ou l'illusion du monde; il la rythme avec un petit tambour (damarou) et tient le feu de la connaissance spirituelle (agni); pour les autres mains, cf. fig. 63. La perfection de la technique, celle de la fonte à cire perdue, la beauté des gestes, l'équilibre de la silhouette font de ces grands bronzes dravidiens les plus belles œuvres médiévales de l'Inde méridionale.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : A. RODIN, A. COOMARASWAMY, E.-B. HAVELL, V. GOLOUBEW, *Sculptures çivaïtes*, Ars Asiatica, vol. III, Bruxelles-Paris, *Van Oest*, 1921. — GANGOLY, *South Indian Bronzes*, Calcutta, 1915.

63) GESTES DU ÇIVA NATARAJA. Bronze à cire perdue. XI^e siècle. H. : 1 m. 11. *Musée de Madras*. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Le vocabulaire par gestes est une des caractéristiques de la tradition indienne (cf. p. XXIII). Il se rattache à la conception indienne du cosmos et de son identité avec le corps humain : les gestes rituels sont autant de mouvements cosmiques et, par leur truchement, l'homme entre en contact avec l'univers et peut agir sur lui et sur ses modalités. Aussi les gestes (moudrâ dans le Bouddhisme, hasta dans l'Hindouisme) sont-ils minutieusement catalogués et codifiés, et la technique rituelle en assure l'efficacité absolue. Ce langage, qui est utilisé aussi dans le théâtre, est tout à la fois précis et subjectif. Ici, la main supérieure exécute le geste d'absence de crainte (abhaya hasta) et la main inférieure celui du délassement (lola hasta).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. RAO, *Elements of Hindu Iconography*, vol. I, pp. 14 ss. — JOUVEAU-DUBREUIL, *Archéologie du Sud de l'Inde*, II : *Iconographie*, Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Études, t. XXVI, Paris, *Geuthner*, 1914. — A. COOMARASWAMY et D. GOPALAKRISHNAYYA, *The Mirror of Gesture*, New York, 1936. — J. AUBOYER, *Mudrâ et Hasta ou le langage par gestes*, Oriental Art, 1950.

64) TÊTE MASCULINE. Style du Nord. XII^e siècle (?). Grès. H. : 0 m. 21. *Musée Guimet*. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

65) DANSEURS ornant un échiffre du piédestal E[1] trouvé à Mi-s'on (Champâ, Annam ancien). VII[e] siècle environ. *Musée de Tourane.* CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

L'influence indienne en Champâ peut avoir été assez directe à l'époque la plus ancienne (III[e] siècle), comme le font croire certains noms locaux. De fait, il fut longtemps la tête de pont de la civilisation indienne face à l'Annam-Tonkin sinisé. Mais s'il ne se laissa pénétrer qu'imparfaitement par la culture indienne, il ne recula que lentement aussi devant la progression annamite sur son territoire, conservant un accent qui lui est propre. Son architecture reprend les formules indiennes en les simplifiant et en les systématisant presque à l'extrême; elle est d'ailleurs plus proche de celle du Cambodge que de celle de l'Inde. Quant à sa sculpture, elle traverse des phases dont les différences de styles sont parfois surprenantes, mais où il faut peut-être voir des poussées successives de la sève autochtone. L'œuvre ici représentée est une des plus anciennes; l'influence indienne y est plus forte que par la suite, surtout visible dans certains motifs; mais le sens décoratif des artistes chams communique à la composition un charme particulier, résidant surtout ici dans les gestes des danseurs ordonnés sur une croix de Saint-André.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : Ph. STERN, *L'art du Champa (Ancien Annam) et son évolution*, Toulouse, 1942.

66) BUSTE DE LA DÉESSE PARVATI trouvé dans le Quang-Nam (Champâ, Annam ancien). Style du X[e] siècle. *Musée de Tourane.* CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

C'est l'époque « classique » de l'art cham; ses productions sont alors naturalistes et parviennent souvent à atteindre une réelle valeur plastique. La déesse Pârvatî est l'épouse du dieu Çiva; on la voit représentée à ses côtés (par exemple, fig. 44, 45) ou même unie à lui dans le personnage double d'Ardhanareçvara (voir p. XXV). Pârvatî porte des noms divers selon les aspects qu'elle prend; ceux-ci peuvent être redoutables (Kâlî) ou même hideux (Châmoundî).

67) ENSEMBLE DU TEMPLE DE BANTEAY SREI (CAMBODGE). Consacré en 967 A. D. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Le pays khmer est peut-être celui qui, de tous les pays indochinois, a été le plus imprégné par les traditions indiennes. Tout son développement artistique antérieur à la fondation d'Angkor (IX[e] siècle) le prouve; mais c'est aussi celui qui eut à la fois le plus de personnalité et le plus de génie. Que la base de son art soit empruntée à l'Inde, c'est un fait indiscutable; mais il n'a fait en somme que l'utiliser et il a créé, à partir de cette base, un art original et souvent admirable. Un des joyaux de cet art est le petit temple de Banteay Srei que les proportions, la richesse décorative, la beauté plastique classent parmi les chefs-d'œuvre khmers. On remarquera la structure de ces tours-sanctuaires dans lesquelles on retrouve les éléments essentiels de l'architecture indienne: plan carré, toiture pyramidale à degrés ornés de réductions d'édifices, etc. Mais on discerne sans peine qu'un esprit différent les a agencés.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : L. FINOT, H. PARMENTIER, V. GOLOUBEW, *Le temple d'Içvarapura (Banteay Srei, Cambodge)*, Mémoires archéologiques publiés par l'École française d'Extrême-Orient, Paris, *Van Oest*, 1926.

68) DÉTAIL D'UN TYMPAN DE BANTEAY SREI (CAMBODGE). *Musée Guimet.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

Le style khmer de cette époque (967 A. D.) est d'une beauté qui réside tout autant dans la pureté de la stylisation des personnages que dans l'équilibre, la sobriété de la composition et la merveilleuse exécution de l'ensemble. Le détail ici reproduit est emprunté à une scène illustrant le Mahâbhârata, grand poème épique de l'Inde : il s'agit de la discorde qui opposa deux génies (asoura), les frères Sounda et Oupasounda, désirant chacun s'emparer de la belle apsaras Tilottamâ (cf. fig. 72); la lutte se déroule au pied de l'arbre Karnikâra.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. COEDÈS, *Un nouveau tympan de Banteay Srei*, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, vol. XXXII, p. 81, Hanoï, 1932.

69) TÊTE EN GRÈS. ART KHMER (CAMBODGE). Style du Baphuon. XI[e] siècle. *Legs Maugin. Dépôt du Musée de Chartres au Musée Guimet.* CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

La perfection du style de Banteay Srei (fig. 68) se prolonge dans le style du Baphuon; un accent plus naturaliste s'y fait voir, et le type physique des Khmers y est mieux traduit. L'admirable exécution de cette tête, le fini de ses moindres détails sont caractéristiques de cette époque.

70) VUE GÉNÉRALE DU TEMPLE D'ANGKOR VAT (CAMBODGE). Première moitié du XII[e] siècle. CLICHÉ COMPAGNIE AÉRIENNE FRANÇAISE.

L'architecture khmère, après cinq siècles d'élaboration et d'évolution, produit à Angkor Vat son œuvre la plus raisonnée, la plus « classique » et aussi la plus

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

complète. L'ordonnance des bâtiments reproduit celle du cosmos tel que l'Inde l'a envisagé et qui tend à établir une étroite correspondance entre l'univers et le monde terrestre, une relation magique entre les hommes et le divin (voir p. XXII). Toute la ville d'Angkor a été conçue dans ce but, celui de reproduire en réduction la configuration de l'univers : un mont central, pivot du monde, où réside la divinité, entouré de chaînes de montagnes concentriques et des océans. Ce mont central, on l'a vu (fig. 45), est traduit en architecture par la pyramide à degrés; c'est le temple-montagne dont la constitution s'est élaborée depuis le IXe siècle et dont Angkor Vat est la réalisation la plus parfaite. Composé d'une pyramide à trois gradins portant cinq tours en quinconce reliées par des galeries voûtées en pierre, ce temple se développe sur un rythme magnifique, à l'intérieur d'une vaste enceinte bordée de larges douves.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : *Le temple d'Angkor Vat*, Mémoires archéologiques publiés par l'École française d'Extrême-Orient, t. II, 6 vol., Paris, *Van Oest*, 1929-1932.

71) TOUR CENTRALE D'ANGKOR VAT (CAMBODGE). Première moitié du XIIe siècle. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

La pyramide d'Angkor Vat est surmontée de cinq tours disposées en quinconce; celle du milieu s'élève drue comme un pic et impressionne par son aplomb vertigineux. Elle contenait dans ses assises la cuve funéraire du roi Soûryavarman II, constructeur du temple; cette découverte permet de supposer qu'Angkor Vat était, comme bien d'autres temples, à la fois un temple et un tombeau.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. COEDÈS, *La destination funéraire des grands monuments khmers*, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, t. XL, 2, pp. 315 ss., Hanoï, 1940.

72) APSARAS DÉCORANT LES PAROIS EXTÉRIEURES D'ANGKOR VAT (CAMBODGE). Première moitié du XIIe siècle. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Parmi les créations des artistes khmers, celle des apsaras est une des plus charmantes. Ce sont des danseuses et des suivantes célestes qui servent à distraire les dieux dans leurs paradis; plusieurs d'entre elles sont célèbres : Urvaçî, la première qui fut créée par Brahmâ pour servir de modèle aux peintres, Tilottamâ (fig. 68) qui ne fut que l'« illusion » d'une femme devant semer la discorde entre deux frères rivaux, etc. Celles d'Angkor Vat, réunies en gracieuses cohortes ou isolées sous des arcatures, sont abondamment parées et sont les prototypes des danseuses royales actuelles; leur présence confirme la qualité du monde céleste du temple.

73) LE BARATTAGE DE L'OCÉAN DE LAIT. Décor d'un piédroit à Angkor Vat (Cambodge). Première moitié du XIIe siècle. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

La décoration d'Angkor Vat est très variée; la plus originale, qui ne se retrouve pas ailleurs, est du type de celle-ci : c'est une sorte de « tapisserie » en très faible relief que le temps a patiné; parmi les rinceaux évoluent des personnages dont la stylisation est de la meilleure venue décorative. Si l'on y prête quelque attention, les éléments qui ont l'air épars font en réalité partie d'une scène d'ensemble; ici, c'est l'illustration du Barattage de l'Océan, dont le thème iconographique est très fréquent dans l'Inde comme au pays khmer. Il s'agit d'un mythe cosmique à la gloire de Vishnou (auquel est dédié Angkor Vat) : au milieu de l'Océan de Lait se dressait le mont Mandara (la montagne cosmique); afin de le soutenir, Vishnou prit la forme d'une tortue, symbole de stabilité inébranlable. Les dieux et les démons, répartis en deux troupes opposées, enroulèrent autour de la montagne le corps du grand serpent Vâsouki et le tirèrent les uns par la tête, les autres par la queue; la montagne, transformée en bâton de baratte, pivota sur elle-même et battit la mer. De son écume sortirent la vache sacrée, le cheval divin, la déesse Lakshmî (épouse de Vishnou et Mère du Monde), l'éléphant d'Indra et des arbres sacrés.

74) UNE DES TOURS A VISAGES DU BAYON (CAMBODGE). Seconde moitié du XIIe siècle et début du XIIIe siècle. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Après le règne glorieux de Soûryavarman II qui construisit Angkor Vat, une période de troubles s'établit pour un temps au sein de l'empire khmer, prélude de son agonie. En 1177, les armées chames mirent à sac la capitale d'Angkor, mais le dernier grand roi khmer, Jayavarman VII (1181- vers 1219) entreprit sa reconstruction, et ce lui fut un merveilleux prétexte pour céder à sa mégalomanie : les plus vastes monuments furent alors bâtis, trahissant une certaine hâte et une technique assez imparfaite mais réalisant d'étonnants ensembles. Le grand temple du Bàyon fut élevé au centre de la ville dont l'enceinte percée de portes monumentales fut reconstruite. Le symbolisme architectural, qui fait du temple khmer — à l'instar du temple indien — un univers en réduction, est porté à son apogée par la figuration sur ses tours de quadruples visages : forme monumentale hardiment conçue de l'apothéose royale, ces visages reproduisent les traits de Jayavarman VII sous l'aspect du dieu bouddhique Lokeçvara, intégrant le roi à la structure même du monde et le faisant effectivement participer au maintien du royaume qu'il surplombe simultanément à tous les orients (voir p. XXIV).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. COEDÈS, *Un grand roi du Cambodge, le roi Jayavarman VII*, Phnom Penh, 1935.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

75) TÊTE BOUDDHIQUE. ART KHMER (CAMBODGE). Fin du XII^e siècle ou début du XIII^e. Grès. H. : 0 m. 30. *Musée Guimet*. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

L'apothéose recherchée par les rois khmers l'était aussi par les princes, les grands dignitaires, les guerriers valeureux, les riches particuliers, soit de leur vivant, soit après leur mort. Elle consistait en un véritable culte rendu au titulaire d'une statue qui reproduisait ses traits idéalisés sous l'aspect iconographique de telle ou telle divinité (voir p. XXII). L'admirable tête que voici est très probablement celle d'un de ces « corps de gloire » et représente sans doute une princesse assimilée à la « Perfection de Sapience » (Prajñâpâramitâ), la Mère des Bouddha. Toute la spiritualité bouddhique s'y reflète, aussi bien dans le sourire diffus qui parcourt les moindres traits du visage que dans l'expression méditative, pieusement intériorisée, traduite par les yeux fermés.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. COEDÈS, *Note sur l'apothéose au Cambodge*, Bulletin de la Commission archéologique d'Indochine, Paris, 1911.

76) BOUDDHA ASSIS SUR LE NAGA. BAYON (CAMBODGE). Fin du XII^e — début du XIII^e siècle. CLICHÉ ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT.

Cette statue, haute de 4 m. 75, fut découverte en 1933 par G. Trouvé au cours de sondages faits au centre du Bàyon de la ville d'Angkor. Elle « correspond manifestement, dit G. Coedès, au Bouddha-roi, substitut bouddhique de l'ancien linga devarâja ou Dieu-roi » des règnes qui ont précédé celui de Jayavarman VII (cf. fig. 29). Le Bouddha assis sur le serpent est un thème iconographique originaire de l'Inde, mais il connut au pays khmer une incomparable faveur; peut-être est-elle due au fait que le nâga (cf. fig. 13) y jouissait d'un prestige tout particulier : il était considéré comme le « maître du sol de tout le royaume » et chaque nuit le roi s'unissait à une nâgî sans doute pour s'assurer la possession de l'empire. En raison de la popularité du culte rendu aux serpents (cf. fig. 13), il n'est pas impossible d'admettre que Jayavarman VII ait trouvé ce thème bouddhique particulièrement apte à symboliser le Dieu-roi.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. TROUVÉ, *Chronique*, Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient, t. XXXIII, 2, p. 1116.

77) BALLET D'APSARAS. Tympan d'un fronton du Bàyon (Cambodge). Fin du XII^e siècle ou début du XIII^e. *Musée Guimet*. CLICHÉ DES ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET.

On a vu (fig. 72) ce que sont les apsaras. Au Bàyon, leurs parures sont moins extravagantes qu'à Angkor Vat, mais leurs attitudes d'ensemble sont particulièrement étonnantes : elles constituent un véritable ballet dont le rythme est très habilement rendu par une alternance régulière d'ombres et de lumières, le relief étant si profond qu'il s'agit plutôt de rondes-bosses silhouettées sur un fond.

78) L'OFFRANDE DE SOUJATA AU BOUDDHA. Bas-relief du Bârâboudour (Java central). Vers 750 A. D. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

De tous les pays du Sud-Est, Java est peut-être celui qui fut le plus complètement imprégné d'influence indienne, tout au moins à l'époque où le pouvoir de Java central dominait Sumatra et Java occidental. C'est surtout l'esthétique des fameux sanctuaires bouddhiques d'Ajantâ et d'Ellorâ qui paraît avoir influencé l'art javanais des VIII^e-IX^e siècles, époque où, dans l'Inde, se prolongeait le style goupta. Les temples de Java central reprennent les formules indiennes (cf. fig. 47); le plus célèbre d'entre eux est l'énorme stoûpa de Bârâboudour (cf. fig. 8); c'est un temple-montagne dynastique comme la plupart des monuments khmers; sa forme très particulière reproduit à une taille gigantesque les schémas ésotériques indiens appelés des mandala, à la fois univers, paradis et « corps » du Bouddha. Sur l'immense piédestal dont ce temple est presque entièrement formé se développent plusieurs galeries concentriques et superposées; leurs parois sont couvertes de près de 2000 bas-reliefs d'une étonnante unité de style qui illustrent les épisodes de la vie du Bouddha et les contes édifiants du Bouddhisme. Celui-ci représente un des moments les plus touchants de la carrière du Bouddha (cf. fig. 19). La figure de Soujâtâ (c'est-à-dire Eugénie) est tout empreinte de la charité spontanée, simple et joyeuse des saintes femmes. On peut admirer la charmante retenue avec laquelle elle présente son offrande au Bouddha.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : P. MUS, *Bârâbudur, Esquisse d'une histoire du Bouddhisme...*, t. I, Hanoï-Paris, 1935. — KROM et van ERP, *Beschrijving van Barabudur*, 3 vol., Archaeologish suderzoek in Nederlandsch-Indië, III, La Haye, Nijhoff, 1920-1931.

79) CONTE DU PRINCE SOUDHANA. Bas-relief du Bârâboudour (Java central). Vers 750 A. D. CLICHÉ VICTOR GOLOUBEFF (ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES DU MUSÉE GUIMET).

Toute une série des bas-reliefs de Bârâboudour est consacrée à des récits édifiants empruntés aux légendes bouddhiques. Celle-ci, tirée du Divyâvadâna, raconte un épisode de la vie du beau prince royal Soudhâna qui, par la vertu d'un joyau magique, tomba amoureux d'une femme-oiselle (kinnarî) appelée Manoharâ. Celle-ci

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

avait été capturée par un chasseur qui la céda au prince; ce dernier l'épousa. Mais un méchant brâhmane, désirant la mort de Soudhâna, fit en sorte qu'il dût partir pour une dangereuse expédition militaire; aussitôt après son départ, Manoharâ, menacée de mort, dut s'enfuir; elle confia son anneau à un anachorète pour guider Soudhâna si celui-ci entreprenait de la rechercher. Miraculeusement sauvé des dangers qu'on avait semés sur sa route, Soudhâna — ayant pu retrouver la trace de sa bien-aimée — parvint à la capitale des hommes-oiseaux. Il y rencontra des femmes venant puiser de l'eau pour donner un bain à Manoharâ; le prince jeta l'anneau de Manoharâ dans une de leurs jarres — c'est l'épisode qui est représenté ici — et lorsque l'eau fut portée à Manoharâ, celle-ci le fit appeler au palais, car elle était la fille du roi. Soudhâna accomplit alors les épreuves rituelles du mariage (tir à l'arc, etc.) et reconquit Manoharâ. Ils retournèrent peu après dans le royaume de Soudhâna où ce dernier fut sacré roi. Leur félicité n'eut pas de fin.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : N. J. KROM, *Bârâbudur*, 2 vol., La Haye, Nijhoff, 1927.

80) TÊTE DE ÇIVA provenant du temple de Vishnou à Prambanan (Java central). Probablement IXe siècle. CLICHÉ OUDHEIDKUNDIGEN DIENST.

Prambanan est le dernier grand temple du style de Java central; peu après sa construction, l'hégémonie passa aux princes de Java oriental : l'influence indienne se fit alors moins directe et le fonds indonésien, aux accents très personnels, devint prépondérant (cf. pl. VI). Un grand syncrétisme religieux succède à la période bouddhique de Java central magistralement représentée au Bârâboudour (fig. 78 et 79), l'Hindouisme prenant une importance jusqu'alors inégalée; le temple de Prambanan appartient précisément à l'Hindouisme comme ce sera le cas des grands ensembles architecturaux de Java oriental. A travers sa sculpture, on sent frémir le dynamisme inhérent à la tradition hindoue en opposition au calme bouddhique; cette tête de Çiva est bien une œuvre de transition, avec la beauté encore indo-javanaise de ses traits et l'apparition d'attributs macabres dans sa chevelure.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

PLANCHES EN COULEURS

AUTOCHROMES LANIEPCE

I. LE GRAND DÉPART. Détail d'une peinture siamoise à fond rouge, XVIIIe siècle (?). *Musée Guimet.*

On peut se rendre compte, en comparant cette planche au relief d'Amarâvatî (fig. 16) à quel point la tradition indienne est demeurée intacte dans le temps comme dans l'espace : ce sujet, traité à une douzaine de siècles de distance et dans des contrées très différentes, est représenté d'une manière essentiellement identique : le cheval (le cavalier est ici présent) dont les sabots sont tenus par les dieux est précédé de l'écuyer; le parasol, symbole de dignité et de souveraineté, ombrage le Bouddha bien que la scène se passe de nuit. Le style par contre est typiquement siamois, les personnages sont vêtus et parés comme des acteurs, les couleurs elles-mêmes sont différentes de celles de l'Inde. Mais les détails principaux du récit sacré sont respectés.

II. LE PARADIS JAINA. Détail d'une peinture murale à Sittanavâsal (Inde du Sud). Probablement VIe siècle. Copie de S. Katchadourian. *Musée Guimet.*

Cette fresque représente l'étang merveilleux dans lequel les élus du paradis d'Indra se délassent en cueillant des lotus, tandis que les éléphants, les buffles, les oiseaux et les poissons s'ébattent dans la joie et la félicité. Défiant la logique quant à la disposition des plans, les tailles respectives de l'homme, des fleurs et des animaux, cette composition est très originale et dénote un tempérament de décorateur autant que de peintre. C'est un des rares exemples de la peinture pallava, probablement contemporain des fresques d'Ajantâ (cf. Pl. III, fig. 34, 35). Pour d'autres exemples d'art jaina, cf. les figures 54, 55 et la planche V.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : G. JOUVEAU-DUBREUIL, *Pallava paintings*, Pudukottai, s. d.

III. SCÈNE DE PALAIS. Détail d'une peinture murale de la caverne I à Ajantâ. VIe siècle. Copie de S. Katchadourian. *Musée Guimet.*

Le corps humain joue le rôle principal dans les fresques d'Ajantâ; il s'y développe avec un charme et un raffinement qui sont les caractères essentiels de l'époque goupta, auxquels la délicatesse de la ligne et la discrétion du modelé confèrent un accent tout particulier. Un trait continu enrobe chaque silhouette, pur, sans sécheresse, pourtant nerveux, quelquefois presque dur, d'une sûreté sans repentirs. S'il n'a pas la personnalité du trait de la peinture chinoise et japonaise, s'il n'est pas à proprement parler un moyen subjectif d'expression, le trait d'Ajantâ est néanmoins sensible et sobrement expressif. La palette est très riche, basée sur toute une gamme de bruns et de bistres, faisant jouer le camaïeu des chairs au contact de plusieurs verts, d'un lapis lazuli, d'un violet, de jaunes variés et de blancs. Chaque attitude, chaque geste, les parures et les vêtements, les moindres détails du visage correspondent à un répertoire canonique grâce auquel chaque personnage revêt la personnalité qu'il représente et communique au spectateur les sentiments ou les sensations qu'il doit ressentir (voir p. XXIII).

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : Cf. fig. 34. Pour la technique : J. AUBOYER, *Les influences et les réminiscences étrangères au Kondô du Hôryûji*, Publications du Musée Guimet, Documents d'art et d'archéologie, t. II, pp. 18 ss. — Voir aussi : J. AUBOYER, *La composition et la perspective dans les peintures murales d'Ajantâ*, Études d'Art, 4, Alger, 1949.

IV. ASCÈTE EN PRIÈRES. Détail d'une bannière (tanka) tibétaine. XVIIIe siècle (?). *Mission Jacques Bacot. Musée Guimet.*

Contrairement au Bouddhisme du Petit Véhicule prêché dans l'Inde et dans les pays du Sud-Est (Ceylan, Indochine, Birmanie), le Bouddhisme tibétain a largement admis la pratique des austérités ascétiques. Elles s'y teintent, comme souvent les conceptions tibétaines, d'un curieux sens morbide, d'un goût pour le macabre : tel le sujet de la méditation de Kamkari, l'ascète magicien représenté ici. On sait par ailleurs que les bannières tibétaines sont les œuvres des lamas; leur confection,

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

leur élaboration et leur exécution sont soumises à des règles strictes car elles sont une sorte de « prière actualisée ».

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : M. LALOU, *Iconographie des étoffes peintes (pata) dans le Mañjusrîmûlakalpa*, Paris, *Geuthner*, 1930.

V. FEUILLET D'UN MANUSCRIT JAINA. École du Goujerât. XII^e-XIII^e siècles. *Musée Guimet.*

Parmi les différentes écoles de miniatures — écoles moghole, râjpoute, bengalie, dekhanie, etc. — celle du Goujerât est peut-être la plus curieuse et se rattache plus étroitement que les autres à la tradition de la peinture murale de l'Inde. De sujets exclusivement jaina (cf. pl. II et fig. 54 et 55), la miniature goujarâtî n'en trahit cependant pas moins une influence musulmane. Mais la stylisation de certains personnages, leur disposition et maints autres détails se révèlent foncièrement indiens et même curieusement autochtones.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : N. BROWN, *A descriptive and illustrated Catalogue, Miniature of the Jaina Kalpasûtra*, Washington, 1934.

VI. MARIONNETTE JAVANAISE (WAYANG POURWA). *Musée Guimet.*

Le théâtre d'ombres javanais se rattache, par ses poupées finement découpées dans du cuir, peintes et ajourées, aux jeux de marionnettes répandus de la Turquie au Japon, de la Chine à Bâli, sans qu'on en puisse définir l'origine avec exactitude. Mais il présente des rapports certains avec l'Inde car les sujets de ses pièces sont empruntés aux grands poèmes épiques, le Mahâbhârata et le Râmâyana. Les séances durent parfois plusieurs nuits de suite; elles sont accompagnées par l'orchestre ou gamelang, dont les instruments à percussion (gongs, métallophones, etc.) constituent un fond sonore d'une étrange fluidité; un récitant et un chœur exposent l'action et les péripéties du drame. L'assistance s'asseoit en cercle autour d'un écran, les hommes du côté des marionnettes et de la lampe qui projette les ombres, les femmes ne voyant de ces dernières que les contours à travers l'écran. Le montreur plante le « pied » des pantins dans une barre fixée à la base de l'écran et actionne avec dextérité les bras articulés des personnages à l'aide des bâtonnets attachés à leurs mains. La curieuse stylisation du corps, de la tête et des membres est propre à l'art de Java oriental dès le XI^e siècle environ; elle semble être le fait de la résurgence du fonds autochtone et elle se « plaque » sur l'ensemble des traditions religieuses, littéraires et iconographiques importées de l'Inde. C'est un des cas les plus typiques de l'assimilation complète de la semence indienne par une civilisation différente (voir p. XX).

VII. DÉTAIL D'UN CALENDRIER BALINAIS. Peinture sur coton. *Musée Guimet.*

Plus protégée que Java parce qu'encore plus lointaine et plus insulaire, Bâli conserva davantage une autonomie artistique; influencée par l'Inde à travers la culture de Java oriental avec laquelle elle fut en contact, elle s'affranchit plus complètement des données étrangères, réalisant un syncrétisme inextricable de la civilisation indienne avec ses propres traditions.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : STUTTERHEIM, *Indian Influences on Old-Balinese Art*, Londres, The India Society, 1935. — A. MAASS, *Mein Astrologischer Kalender aus Bali*, Baessler Archiv, vol. XVIII, Berlin, 1934.

VIII. DÉTAIL D'UN MANUSCRIT BIRMAN. XIX^e siècle. *Collection de Mme de Saint-Martin. Musée Guimet.*

Intermédiaire entre l'Inde et les pays indochinois, la Birmanie sut garder longtemps une autonomie politique. Convertie au Bouddhisme venu de l'Inde dès les V^e-VI^e siècles de l'ère chrétienne, elle subit l'influence goupta et post-goupta. Mais elle vécut une longue période d'indépendance artistique — que l'on connaît du reste assez mal — utilisant à sa manière les données indiennes. Puis, au cours de ses luttes avec le Siam, elle en adopta en partie l'esthétique. Ce manuscrit le prouve, dont le style s'apparente étroitement aux arts siamois et cambodgien modernes. D'une longueur de 9 m. 50, il est daté de 1869. Il est dû à Saya Ko Kya Nyun et illustre le Nîmi-jâtaka, l'un des principaux récits de la série des vies antérieures du Bouddha; il s'agit du parcours de Nîmi, le héros, à travers les cieux et les enfers; tandis que les supplices infernaux se déploient avec tous les raffinements de cruauté possible, la félicité céleste s'accompagne de musique et de danses : deux danseuses aux attitudes typiquement extrême-orientales évoluent au son d'un orchestre composé d'un xylophone, d'un orgue à bouche (khèn), de clochettes, d'une harpe arquée et d'un luth échancré, ces deux derniers instruments étant venus de l'Inde dès une époque ancienne; une chanteuse expose l'action des danseuses.

ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE : HARVEY, *History of Burma*, 1925.

N. B. — Sur ces 88 planches, 59 sont consacrées à l'art de l'Inde. Les 29 autres se répartissent ainsi : SIAM ANCIEN : Fig. 21, 27 *A*, 39 *A*, Pl. I. — BORNÉO : Fig. 27 *B*. — ART KHMER (Cambodge) : Fig. 39 *B*, 45, 48, 67 à 77 inclus. — JAVA ET BALI : Fig. 47, 78, 79, 80. Pl. VI, VII. — CHAMPA. (Annam ancien) : Fig. 65, 66. — TIBET : Pl. IV. — BIRMANIE : Pl. VIII.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

ÉLÉMENTS
DE
BIBLIOGRAPHIE

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Les sujets particuliers se rapportant à chaque planche étant indiqués dans la Notice sur les Reproductions, *seules figurent ici les études d'ensemble sur l'Inde et ses satellites et celles qui se rapportent à la préface et au texte.*

P. K. ACHARYA, Encyclopaedia of Hindu Architecture, 5 vol., *Oxford University Press*, s. d.

J. AUBOYER, Les religions de l'Indochine et de l'Insulinde, t. IV de l'*Histoire générale des Religions* (direction Gorce et Mortier), Paris *(Aristide Quillet)*, 1947.

J. AUBOYER, L'Hindouisme, *coll. Les Religions*, Lille, 1946.

L. BACHHOFER, Early Indian Sculpture, 2 vol., Paris *(The Pegasus Press)*, 1929.

R. D. BANERJI, Eastern Indian School of Mediaeval Sculpture, *Archaeological Survey of India*, New Imperial Series, vol. XLVII, Dehli, 1933.

G. COEDÈS, Les États hindouisés d'Indochine et d'Indonésie, t. VIII, 2, de l'Histoire du Monde, *collection Cavaignac*, Paris *(E. de Boccard)*, 1948.

G. COEDÈS, Pour mieux comprendre Angkor, *Publications du Musée Guimet*, Bibliothèque de Diffusion, t. 55, Paris *(Adrien Maisonneuve)*, 1947.

W. COHN, Indische Plastik, Berlin, 1922.

G. COMBAZ, L'Inde et l'Orient classique, *Publications du Musée Guimet*, Documents d'Art et d'Archéologie, t. I, (2 vol.), Paris *(Geuthner)*, 1937.

G. COMBAZ, L'évolution du stûpa en Asie, *Mélanges chinois et bouddhiques*, 3 vol., Bruxelles, 1933-1936.

A. COOMARASWAMY, History of Indian and Indonesian Art, Londres, 1927.

A. COOMARASWAMY, Hindouisme et Bouddhisme, trad. R. Allar et P. Ponsoye, Paris *(Gallimard)*, 1949.

A. COOMARASWAMY, La pensée du Bouddha, trad. J. Buhot, Paris *(Éditions Corréa)*, 1949.

G. de CORAL RÉMUSAT, L'art khmer, les grandes Étapes de son évolution, *Études d'Art et d'Ethnologie asiatiques*, t. I, Paris *(Les Éditions d'Art et d'Histoire)*, 1940.

G. COURTILLIER, Les anciennes civilisations de l'Inde, Paris *(Armand Colin)*, 1930.

S. ELISSÉEV, RENÉ GROUSSET, J. HACKIN, G. SALLES, Ph. STERN, Arts musulmans, Extrême-Orient, *Histoire universelle des Arts*, t. IV, Paris *(Armand Colin)*, 1939.

CC-0. Agamnigam Digital Preservation Foundation, Chandigarh

J. FILLIOZAT, Les échanges de l'Inde et de l'Empire romain aux premiers siècles de l'ère chrétienne, *Revue Historique*, janvier-mars 1949, Paris *(Presses Universitaires de France)*.

A. FOUCHER, L'art gréco-bouddhique du Gandhâra, 3 vol., Paris *(Leroux)*, 1905-1922.

A. FOUCHER, L'origine grecque de l'image du Bouddha, *Annales du Musée Guimet*, Bibliothèque de Vulgarisation, t. XXXVIII, Paris *(Geuthner)*, 1913.

A. FOUCHER, Beginnings of Buddhist Art, Paris *(Geuthner)*, 1917.

A. FOUCHER, La vie du Bouddha, Paris *(Payot)*, 1949.

RENÉ GROUSSET, Sur les traces du Bouddha, Paris *(Plon)*, 1929.

RENÉ GROUSSET, Les philosophies indiennes, 2 vol., Paris *(Desclées De Brouwer et C^ie)*, 1931.

RENÉ GROUSSET, L'Inde, *Les Civilisations de l'Orient*, Paris, *Les Éditions d'Histoire et d'Art (Plon)*, 1949.

RENÉ GROUSSET, J. AUBOYER, J. BUHOT, L'Asie orientale des origines au XV^e siècle, Histoire du Moyen Age, t. X de l'Histoire Générale, *Collection Glotz*, Paris *(Presses Universitaires de France)*, 1941.

R. von HEINE-GELDERN, Sumatra, the Archaeology and Art of Sumatra, Vienne, 1935.

HIOUEN-THSANG, Mémoires sur les contrées occidentales. trad. S. Julien, 2 vol., Paris, 1857-1858.

Indochine, publié sous la direction de Sylvain LÉVI, 2 vol., Paris *(Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales)*, 1931.

G. JOUVEAU-DUBREUIL, Archéologie du Sud de l'Inde, *Annales du Musée Guimet*, Bibliothèque d'Études, t. XXVI, Paris *(Geuthner)*, 1914.

H. KERN, Histoire du Bouddhisme dans l'Inde, *Annales du Musée Guimet*, Bibliothèque d'Études, t. X et XI, Paris *(Leroux)*, 1901-1903.

W. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, Leipzig, 1920.

S. KRAMRISCH, The Hindu Temple, 2 vol., *University of Calcutta*, 1946.

N. J. KROM, L'art javanais dans les Musées de Hollande et de Java, *Ars Asiatica*, t. VIII, Paris *(Van Oest)*, 1926.

R. LE MAY, A Concise History of Buddhist Art in Siam, Cambridge *(University Press)*, 1938.

SYLVAIN LÉVI, L'Inde et le monde, Paris *(Champion)*, 1926.

SYLVAIN LÉVI, L'Inde civilisatrice, Paris *(Adrien Maisonneuve)*, 1938.

H. MARCHAL, L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient, *Études d'Art et d'Ethnologie asiatiques*, t. II, Paris *(Les Éditions d'Art et d'Histoire)*, 1944.

P. MASSON-OURSEL, H. de WILLMAN-GRABOWSKA, PH. STERN, L'Inde antique et la civilisation indienne, *collection l'Évolution de l'Humanité*, t. XXVI, Paris *(Renaissance du Livre)*, 1933.

P. MASSON-OURSEL, Esquisse d'une histoire de la philosophie indienne, Paris *(Geuthner)*, 1923.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

MITTON, The lost cities of Ceylon, Londres, s. d.

P. MUS, Bârâbudur, Esquisse d'une histoire du bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes, t. I, Hanoï-Paris, 1935.

J. PRZYLUSKI, Le bouddhisme, *Bibliothèque générale illustrée* nº 22, Paris *(Rieder)*, 1932.

L. RENOU, La poésie religieuse de l'Inde antique, *collection Mythes et Religions*, Paris *(Presses Universitaires de France)*, 1942.

L. RENOU, Anthologie sanskrite, Paris *(Payot)*, 1947.

L. RENOU, J. FILLIOZAT, P. MEILE, A. M. ESNOUL et L. SILBURN, L'Inde classique, t. I, Paris *(Payot)*, 1947-1949.

ROBEQUAIN, L'Indochine française, Paris *(Armand Colin)*, 1935.

Ph. STERN, L'art du Champa (ancien Annam) et son évolution, Toulouse *(Les Frères Douladoure)*, 1942.

A. TAGORE, Art et anatomie hindous, trad. A. Karpelès, Paris *(Bossard)*, 1921.

J. PH. VOGEL, The Relations between the Art of India and Java, *The Influences of Indian Art*, Londres, *The India Society*, 1925.

WATTERS, On Yuan Chwang's Travels in India, 2 vol., Londres, 1904-1905.

WHEELER, Arikamedu : an Indo-Roman Trading-station on the East Coast of India, *Ancient India*, 2, juillet 1946.

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

TABLE DES MATIÈRES

Introduction de René Grousset IX

Texte de Jeannine Auboyer.. XIII

Planches Héliogravure et Quadrichromies 1

Notices sur les Reproductions 81

Éléments de Bibliographie 101

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

CC-0. Agamnigam Digital Presevation Foundation, Chandigarh

LES DOCUMENTS D'ART

MONACO